SOPRA LA POESIA

DEL

CAVALIER MARINO

SOPRA LA POESIA

DEL

Cavalier Marino

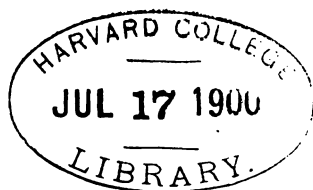
STUDIO

DI

GUGLIELMO FELICE DAMIANI

CARLO CLAUSEN

LIBRAIO DELLE LL. MM. IL RE E LA REGINA

TORINO - 1899

AL LETTORE

Offro questo libro a quei letterati che non ancora hanno perduto di vista il vero e l'unico ufficio della critica, nè ridotto il campo delle lettere a recinto di funambuli e saltimbanchi; a quei letterati per i quali la professione è scopo nobile nella vita, non uno de' tanti mezzi per ricavare facile lucro e facilissimo onore, per i quali l'arte è qualche cosa che invade, scuote, conturba l'anima e la migliora, come la divinità, come l'amore. Poichè essi sapranno anche perdonarmi se io non seppi qua e là contenermi dentro i limiti d'uno studio freddo e obbiettivo e lasciai libero il varco al sentimento, se pensando forse troppo a quel principio secondo il quale criticus est alter artifex additus artifici, *perdetti talvolta di vista ciò che è fondamento di tutte le critiche: il fatto. E se costoro vorranno avvertirmi sì delle intemperanze, sì delle manchevolezze, io sarò lietissimo e farò tesoro delle loro note discorrendo di due altri poeti decadenti, dei quali l'uno riassumeva in un grande poema simbolico il pensiero di sua gente e finiva il ciclo dell'arte Ellenica, il secondo, per adoperare*

l'espressione felice d'un altro poeta, " chiudeva con un fulgido incendio di poesia la storia dell'epos Romano ".

Qui ringrazio Vittorio Rossi che mi guidò amorosamente in questo studio, Giovanni Canna e Giovanni Pascoli che mi furono larghi di consiglio e di conforto, Angelo Borzelli mio aiuto efficace e gentile e quelli tra i maestri, i compagni e gli amici che concorsero in qualche modo a rendere quest'opera meno inutile e meno spiacente.

Ad essi perciò, in modo speciale, o candido lettore, sappi grado se questo libro ti porgerà qualche ammaestramento e qualche diletto. Vivi felice.

Morbegno in Valtellina, li 18 Febbraio 1899.

G. F. DAMIANI.

INTRODUZIONE

> Ahi con che lieve piè van l'ore estreme
> dietro a le prime e rapida e fugace
> scende la vita al suo prescritto fine.
>
> MARINO. *Rime, II*, canz. XVI.

Cinque miglia fuori d'Antiochia, quando già il pensiero greco aveva emigrato dall'Ellade alle rive del Nilo e dell'Oronte, i re macedoni della Siria avevano eretto ad Apolline un bellissimo tempio; al quale erano principali ornamenti una statua alta ben sessanta piedi, rappresentante il nume curvo in atto di versare su la terra una sacra libazione con una coppa d'oro, un rivo dall'onda profetica chiamato Castalio, uno stadio per i giuochi e massimamente una selva foltissima che cingendo il tempio ombrava all'intorno ben dieci miglia di territorio. Era il bosco di Dafne che quei Greci di Asia dedicavano ai godimenti obliosi della pace e dell'amore, giocondati dalla mollezza del clima e dalla amenità del sito e protetti dalla veneranda religione del luogo. Orbene, in questo elegante santuario dell'antichità pagana che il Cristianesimo trionfante era per invadere e distruggere e che Giuliano im-

peratore invano doveva ridonare al culto degli dei e agli ozi dei loro adoratori, in questo tempio suntuosissimo, in questi orti popolati di misteriosi sussurri e d'acque e di uccelli, profumati di mirto e di alloro e di cipresso, in questa sede a cui movevano le anime stanche a dimenticare e a sognare, io vedo rappresentata materialmente la decadenza dell'antico mondo. Sono due civiltà sorelle, la greca e la latina, strette fra loro da un'unica fede religiosa che cercano rifugio e riposo all'ombra del simulacro di Apolline, il dio della luce e del canto; sono gli artisti, i pensatori, i poeti del Paganesimo che, siccome altrettanti re spodestati, si ritirano dalla nuova vita febbrile e celebrando nell'esiglio il passato glorioso, nella ebrezza di godimenti prima sconosciuti cercano scordarsi della tristezza presente.

E quando la face di un ignoto, mentre l'Apostata pensava come ritornare alle glorie antiche il sacro luogo, diè fuoco al tempio e tutto il bosco di Dafne andò in fiamme e delle primiere bellezze altro non rimase che cenere miseranda, parve veramente che il grande Pan morisse: il Dioniso di Nonno, lo Zeus di Proclo, la Vittoria di Simmaco e la Proserpina di Claudiano somigliano piuttosto a belle erme che intatte spuntano qua e là da una sterminata rovina a protestare per qualche secolo contro il furore degli uomini e l'opera devastatrice del tempo. Poi anche queste erme cadono e quando le nuove generazioni, arando una terra divenuta sepolcro di numi, vanno discoprendo gli avanzi dei templi e dei simulacri, gioiscono, perchè il campo offre loro non solo la messe, ma anche le pietre stagliate e levigate ben atte alla edificazione degli squallidi abituri.

Ora, come un artista moderno avrebbe trovato negli avanzi del bosco di Dafne materia di quadri e di carmi nobilissima e a' suoi sensi, alla sua mente avrebbero parlato gli alberi riarsi, i ruscelli corrotti, le fonti esauste, le

colonne infrante, le statue deturpate, tutta, insomma la ruina funerea avrebbe detta la sua parola al poeta commosso, così il pensatore di questo cadere di secolo non può riandare con la mente serena la storia di quei periodi nei quali l'avanzare del mondo umano rassomiglia a una corsa precipitosa di gravi carri giù per una china, verso l'abisso. Le età di decadenza dinanzi allo sguardo nostro assumono un particolare carattere di modernità: pare che i secoli di civiltà raffinata e corrotta vantino qualche parentela col nostro e che il cieco ruinare dei popoli verso la notte si possa paragonare alla febbrile vita presente, turbata così dai commovimenti che agitano i popoli, come dallo sgomento onde giacciono prostrate le anime. E però anche nel campo delle umane lettere molti valenti rivolsero gli studi loro a tutto quell'ammasso di avanzi ora informi, ora improntati ancora dell' antica bellezza che sono la letteratura greca dell'età alessandrina e bizantina e la romana del tardo impero e del primo medio-evo; e cercarono non solo di compiere opera d'archeologo ridonando alla luce i sepolti cimelii, ma tentarono di strappare a quelle reliquie il segreto della vita e di rianimare, fosse pure per un solo istante, quei cadaveri perchè rivelassero le mute angoscie e le voluttà cocenti che disfecero le loro carni e l'anime loro soffocarono.

Voluttà e angoscie! in queste due parole si compendia tutta una decadenza, la quale poi si manifesta in ogni espressione della vita: nella religione, negli istituti politici, nei costumi, nelle arti figurative e in quelle della parola. Il Paganesimo, quando il mondo classico comincia a declinare, non vive che nelle forme esteriori del rito e nelle opere dei poeti e degli artisti: le giovani scuole dei Neoplatonici e dei Neopitagorici presso i Greci, gli Stoici presso i Latini non credono più negli dei di Omero; Callimaco, imitato in questo dai massimi poeti di Roma, si vale della religione per adulare il suo signore e Luciano

cinicamente deride i numi d'Olimpo; una religione nuova infine rapisce al Paganesimo il solo cultore sincero: il popolo. Nei periodi di decadenza impera la tirannide: l'arte che nella libera repubblica nasce e prospera, che matura quando uomini ambiziosi e valenti quali Pericle, Augusto, Lorenzo de' Medici e Leone X, impongono alle stanche moltitudini il giogo dorato di una servitù che sembra pace, precipita sotto il dominio assoluto; e all'ombra dei troni d'Egitto e di Siria e di Macedonia, di Roma e di Costantinopoli, e nei tempi moderni, in Italia, durante la servitù straniera, la letteratura non dà frutti sereni, sì bene il riso beffardo della satira, una storia che è feroce grido di protesta od è bassa adulazione e massimamente la poesia del piacere, sì l'una come le altre imagini corrotte di corrottissimi costumi. Manca l'artistica genialità: si imita servilmente, si passa la misura, si compongono mostruosamente elementi differenti, rapiti ai capolavori; dal palazzo di Diocleziano a Spalatro è fuggita la sobria eleganza del Partenone e dall'arco di Traiano si staccano i bassorilievi che devono coprire quello di Costantino.

Ma come un popolo affida le proprie memorie massimamente alla letteratura, così a noi posteri le opere letterarie sopravissute svelano i misteri delle civiltà che precipitano: in esse l'autore e l'anima sua si chiudono dentro un elemento fondamentale sfuggito ai contemporanei, forse allo scrittore medesimo: nello stile. Come lo stile è l'imagine propria che l'artista ferma nel suo quadro o nel suo poema, è l'impronta che una età lascia impressa nelle opere d'arte che ha prodotto; così in una decadenza è lo specchio fedele di essa: nel verso perfetto e sonante, nel periodo musicale tutto antitesi e metafore, pieno di significati ambigui od oscuri, siccome nella curva capricciosa e talor mostruosa, sono ritratti i languori e gli spasimi e le torture delle menti e dei cuori. Stile artificiato

e significativo che Teofilo Gautier sapientemente definì come « l'arte pervenuta a quel punto di estrema maturità cui volgono, prossime al tramonto, le civiltà che invecchiano; stile ingegnoso, complicato, dotto, pieno di gradazioni e di ricercatezze, estendente sempre i limiti della lingua, che prende qualche cosa a tutti i vocabolari tecnici, colori a tutte le tavolozze, note a tutti i tasti, sforzandosi ad esprimere l'idea in quello che ha di più ineffabile, e la forma nei suoi contorni più vaghi e fuggevoli, ascoltando, per tradurle, le confidenze sottili dei nervi, le confessioni della passione che, invecchiando, si deprava e le strane allucinazioni dell'idea fissa, che volge alla follìa ».

E nelle età di decadenza accanto al lusso e alla morbidezza che sfibrano, alla viltà codarda che asservisce, accanto ai superbi fastidi di chi vive senza scopo, si ammirano i disperati e vani sforzi di coloro che, sitibondi di novità ardite o sognando il ritorno dell'irrevocabile passato, tentano di arrestare la corsa ruinosa della società. Accanto al languore stemperato del verso amoroso sta la speculazione acuta del pensatore: se da una parte l' ingegno umano si esplica nelle arguzie dell' epigramma licenzioso e nella querula elegia, dall'altra ogni mente ragionatrice ci dà un proprio sistema filosofico con le sue illusioni magnifiche, con le sue paradossali astrazioni; infine il poeta e il filosofo sfiniti dai piaceri del senso e dai tormenti del pensiero rompono nello scetticismo e Pallada compendia la desolazione dell'uno e dell'altro nel distico:

> La schiatta de gli uomini è vento ; nemica a se stessa
> nulla sa fino al giorno ultimo de la vita.

Ma questi violacei crepuscoli di civiltà, potrebbero non sembrare così degni di studio se in essi non fossero quelle scintille che poi si apriranno in raggi fulgidissimi di civiltà nuova: nella dissoluzione della vita sta la vita. Anzi, per chi è avido di conoscere la ragione intima del

perenne mutarsi d'ogni cosa umana, è senza dubbio fonte di maggior compiacimento sorprendere il divenire quando esso è più nascosto e misterioso: le ombre che si addensano nel vespro tardivo o i chiarori primi dell'alba hanno forse sui sensi e su le anime efficacia minore degli splendori meridiani? E lo studioso che si affaccia ad investigare questi mondi di vecchi morenti e di bimbi infanti, a scrutare queste tombe che sono culle, rimane molte volte perplesso, non sapendo bene se dinanzi agli occhi gli stia una vita che si scompone o non piuttosto una vita che si viene formando, tanto è breve il vincolo che stringe la civiltà sorgente a quella che senza rimedio declina.

Orbene: questa perplessità occupava pure il mio animo, mentre mi proponeva di trattare d'uno dei fatti che massimamente apparvero come effetto di decadenza nella patria letteratura, del *Secentismo:* Gio. Battista Marino, che di questo fatto ci appare come il simbolo, appartiene al mondo vecchio, oppure va annoverato tra i nunzi della novella civiltà? — E la risposta mi venne dallo studio del poeta: il Marino fu l'ultimo degli Umanisti. Questo affermo fin d'ora non senza avvertire che tale fu quanto all'arte: poichè di lui come cittadino, come uomo che udiva da lungi spalancarsi le porte dell'Evo Moderno molto si dovrebbe aggiungere. E così col Marino rimane giudicato il Secentismo che per me rappresenta l'ultima forma del Rinascimento classico, così nelle arti del disegno come nelle lettere. Vero è che nel Seicento, anzi negli ultimi decenni del Cinquecento incominciano i primi bagliori della *vita nuova;* ma essi rilucono soltanto da un lato dell'orizzonte: allora incomincia ad apparire quel solco che facendosi via via nel corso dei secoli sempre più profondo, oggi divide affatto il mondo dell'arte e delle lettere da quello della scienza. Un tempo questo era contenuto in quello: sul cadere del secolo XVI la scienza si schiude una via propria, trionfale. — Ho detto il Secentismo ul-

tima manifestazione del Rinascimento. È però un fatto schiettamente nazionale: in Italia per naturale svolgimento di cose esso sorge e matura, nè con fenomeni a lui somiglianti che appaiono, quasi nel medesimo tempo, presso altri popoli, esso ha relazione di cagione o d'effetto. Claudiano e Nonno possono dirsi imitatori di Seneca e di Lucano, perchè il drammaturgo e l'epico seguendo il loro genio spagnuolo, affrettarono, per così dire, la decadenza?

Il Secentismo! — Ma questa parola è strettamente legata con un nome, con un artista: il Cavalier Marino. E veramente il Marino fu il solo poeta, il solo grande artista della penna che l'Italia producesse nel secolo XVII: ultimo di quella schiera di creatori che dal padre Dante erasi continuata senza interruzione fino al Tasso, egli chiuse il ciclo della vera arte nazionale, conducendo la poesia italiana fino all'estremo limite del suo svolgimento. Intorno a lui, nè dopo di lui fino al Parini nessun poeta grande fiorì e gli imitatori suoi non furono altro se non fuchi ignobili, subito nati, subito caduti nell'oblìo. L'opera del nostro poeta invece, una e compatta, logicamente derivata dalle precedenti e rappresentante l'età sua, fu a torto per sì lungo tempo disprezzata e negletta. In questo ultimo decennio tentò qualche studioso di sollevare il velo che la copriva; ma nessuno ancora penetrò nel vasto giardino della poesia mariniana o non seppe, aspirandone l'aria, assaporandone i frutti, vivendo per qualche istante la vita lussureggiante e voluttuaria di esso, ritornare a noi dopo avere strappato il segreto di quella vita.

E questo timore di sembrare audace e temerario osando discorrere di tutta l'opera mariniana sgomentò me pure quando cominciai questo saggio, tanto più che troppe false opinioni intorno al secolo XVII e al suo poeta sono venute mettendo radice nell'animo dei posteri dopo che gli Arcadi scagliarono l'anatema contro dell'uno e dell'altro e le opere del Marino bandirono dalla repubblica delle

lettere. Poi avendo io paragonato lo spirito dell'opera che aveva tra mano con lo spirito delle odierne letterature, l'anima di quella vita secentista, con l'anima della vita nostra, mi parve che nessun momento sarebbe stato più del presente atto a comprendere quella letteratura e quella vita. E di ciò mi compiacqui e ciò valse a confermarmi nel mio proponimento.

Poichè non soltanto per soddisfare a una vana curiosità l'uomo seconda quell'istinto che è in lui di conoscere il passato e che fu detto *tendenza storica;* sì bene dalla storia vuole e deve attingere nobile diletto e utili ammaestramenti. Qualche pensiero umano e gentile germoglierà forse dalla contemplazione di gioie, di dolori che afflissero e consolarono i nostri progenitori di due o di tre secoli or sono; sopratutto un intimo compiacimento verrà a noi italiani del secolo XIX, se potremo evocare alcuna almeno delle visioni che rifulsero agli sguardi stanchi di quelle generazioni e che Gio. Battista Marino fermò nella sua poesia ora dolce come le modulazioni di un flauto, ora sonante come il clangore cadenzato di una fanfara.

Queste brevi considerazioni volli premettere al mio saggio, perchè servissero quasi a giustificazione del metodo seguito nel meditarlo e nel comporlo e, sopratutto, perchè significassero il fine che io mi sono in esso proposto. Imperocchè non deve questo lavoro essere una narrazione istorica, ma un'analisi dell'opera del Marino. Le origini della poesia mariniana; gli elementi che via via la composero, rampollati gli uni dall'anima del poeta, derivati gli altri dall'arte precedente; il valore di essa assoluto, rispetto alle leggi della bellezza, e relativo, in quanto fu manifestazione di una età e dominatrice del gusto di questa: ecco i punti che saranno argomento a questo saggio. Parrà forse che il mondo il quale sta per isbocciare da quest'opera, che quel lembo di Seicento che sta per apparire dietro il poema della voluttà sia per essere ben

differente dal mondo, dal Seicento che Alessandro Manzoni svelò nell'opera sua immortale. Ma chi non vorrà appagarsi della superficiale parvenza, sì bene « aguzzar gli occhi al vero », vedrà come l'abiezione delle coscienze, l'aridità delle fonti del pensiero, la prostrazione degli animi, la degenerazione dell'arte, da cui, come da altrettanti fiati vani, tutto il mondo del Seicento manzoniano è sostenuto, appariranno sotto le luminose armonie della poesia mariniana; e se questa non ci dirà nulla del popolo, della plebe dei *Promessi Sposi,* il suo silenzio sarà più eloquente e dirà più cose tristi di qualsivoglia istorico documento. Inoltre arte senza passione sarà giudicata la poesia di Gio. Battista Marino: in tutta la mole immensa di queste rime d'amore neppure una figura di donna si mostra immortalata dal poeta: il cuore è muto. Cioè no: una dolce imagine femminile, veramente, per qualche istante, brilla di luce divina: la Madre.

NOTA

Ho abbondato nelle citazioni delle opere minori del Cavalier Marino perchè gli esemplari di esse non sono così facilmente per le mani degli studiosi come quelli del poema. In proposito delle fonti del quale mi sono fermato di preferenza su le nuove che su quelle già note; e la ragione è facile a comprendersi. A conferma della tesi proposta e sostenuta ho aggiunto un breve saggio della imitazione mariniana e per non turbare l'indole del libro ho evitato le citazioni bibliografiche non assolutamente necessarie; per la quale materia rimando fin d'ora all'eruditissima opera di Angelo Borzelli: IL CAVALIER GIAMBATTISTA MARINO (1569-1625) — *Napoli, Priore, 1898.* Al saggio di bibliografia Mariniana che sta infine a quel volume non ho da aggiungere che le pubblicazioni che seguono, di cui le ultime tre recentissime:

LUIGI ZUCCARO: *Studi letterari. — Marinismo Gongorismo e Préciosités ecc.* Forlì, Bordandini, 1897.

Giambattista Marini und sein Hauptwerk « Adone ». Eine litterarisch-biographische Studie von OBERLEHRER D.R BROSSMANN. *Beilage zum Jahresbericht der Landwirtschaftsschule zu Liegnitz.* Liegnitz, Heinze, 1898.

G. F. DAMIANI. *Nuove fonti dell'Adone di Gio. Battista Marino (Giorn. Stor. della Lett. Ital. Vol. XXXII, p. 370-94).* Torino, Loescher, 1898.

A. BORZELLI: *Di un manoscritto della Società Napoletana di Storia Patria falsamente attribuito al Cav. Marino.* Napoli, Priore, 1899.

Capitolo I.

LA VIA LETTERARIA DI GIO. BATT. MARINO.

Una tavola astronomica impressa in un'opera apologetica dell'*Adone* (1) mostra come Giovanni Battista Marino, venendo alla luce nell'autunno del 1569, avesse nel suo nascimento « Venere orientale dal Sole, in casa propria, in angolo, con una stella regia e con un sestile di Mercurio ». « Queste », prosegue l'autore dell'opera, « sono quelle cose, che hanno fatto poeta il Marino. E se quel Mercurio fosse stato fortunato, e forte, sì come è il contrario, e avesse avuto qualche aspetto con la Luna, o con Giove, sarebbe egli stato poeta eccellente. Dove che non essendo stato regolato il suo ingegno da tali aspetti, la sua poesia è riuscita poco giudiziosa e lasciva per la congiuntura di Venere con Saturno ». Critico inconsciamente acutissimo ed efficace! Poichè ove le ragioni astrologiche e le congiunture dei pianeti vengano sostituite dall'atmosfera morale in mezzo alla quale la Musa

(1) *L'Uccellatura di Vincenzo Foresi* (Nicolò Villani) *all'Occhiale del Cavalier Fra Tomaso Stigliani contro l'Adone del Cavalier Gio. Battista Marini e alla difesa di Girolamo Aleandro.* Venezia, Pinelli, MDCXXX, p. 205.

del Marino nacque, crebbe e prosperò, verrà dichiarata anche la natura della poesia mariniana, tacciata qui d'essere « poco giudiziosa e lasciva ». Ma come non conviene all'indole di questi saggi tessere la biografia del poeta (1), così in questo primo discorso più che alle personali vicende si avrà risguardo allo svolgimento dell'arte e a quel filo che lega l'una con l'altra le opere del fecondo scrittore.

Patria del Marino fu Napoli, per numero e ampiezza di edifici, per frequenza di cittadini, per antiche e recenti glorie città nobilissima: il purissimo cielo, il lido e la marina incantevoli, la mollezza dell'aria che rassomigliano la figlia della Sirena a una delle città che infioravano un tempo il litorale della Ionia, diedero al verso del loro poeta quella luminosa dolcezza che fu pregio costante della poesia mariniana. Le domestiche tribolazioni, procurate al Marino dalla sua indole insofferente di giogo, dalla vita dissipata e dal voler seguire più le Muse che le leggi professate dal padre, amareggiarono la sua giovinezza. Ma i favori di Gio. Battista Manso marchese di Villa, che lo sovvenne bene spesso di danaro e l'incaricò della stampa del dialogo dell'Amicizia (2) di Torquato Tasso (cui il Marino conobbe e venerò); poi la protezione della nobiltà napolitana e infine l'accoglienza trovata presso Matteo di Capua principe di Conca e grande ammiraglio lo condussero sino al 1600, anno in cui fuggì da Napoli e riparò a Roma (3). — Di questo che potremmo chiamare primo periodo napolitano son certamente molte liriche e le *Egloghe*, che, rifiutate poi dal Marino, uscirono postume nel 1627; infatti oltre alla canzone de' *Baci* com-

(1) Rimando il lettore, per la biografia del Cavalier Marino, alla citata opera del Borzelli.

(2) V. Borzelli, op. cit. p. 24 e segg.

(3) V. nella citata opera del Borzelli (p. 37 e segg; e p. 47 e segg.) il racconto critico delle due prigionie subite dal Marino in Napoli nel 1598 e nel 1600.

posta « nei primi anni » e che ebbe subito grande fortuna e diffusione per copie a penna, moltissimi dei sonetti e delle canzoni delle *Rime* risguardano avvenimenti napolitani e scene marinaresche. Notevoli perchè già mostrano l'originale maniera di comporre sì fatto lirico componimento, sono i due sonetti, pubblicati dal Borzelli (op. cit. pp. 8-9), scritti dal Marino nel 1590 sopra l'uccisione di D. Maria d'Avalos e dell'amante suo D. Fabrizio Carafa duca d'Andria per mano del marito Carlo Gesualdo principe di Venosa.

Ma le *Rime* non uscirono per le stampe che nel 1602 divise in due parti, tutta di sonetti la prima, di madrigali e di canzoni la seconda. Il poeta stesso da Roma, dove aveva trovata buona accoglienza e dove viveva come gentiluomo in casa di Melchior Crescenzio chierico di camera, erasi portato a Venezia a curare l'impressione delle sue poesie. Tornato a Roma nello stesso anno entrava al servizio del Cardinale Pietro Aldobrandini; nel 1605 per la elezione di Leone XI pubblicava *Il Tebro Festante* in ottava rima; nel 1606, succeduto a Leone XI Paolo V, il poeta seguiva a Ravenna il suo signore e in quella città rimaneva sino ai 1608. Al periodo romano, come dimostrò il Borzelli (op. cit. pp. 58 e 62), appartengono *Le Fatiche d'Ercole* e *L'Anello*, epitalami, e altri componimenti laudativi, mentre durante la dimora di Ravenna furono scritti *La Cena, Il Torneo,* la *Venere Pronuba* e l'*Urania* (op. cit. p. 77). La vita in questa piccola città spiaceva al poeta napolitano, come si ricava dalle lettere agli amici; ma egli la consolava con gli studi indefessi e col riordinamento delle sue opere che dichiarava d'aver raccolte in ben dodici volumi (1); a Ravenna attendeva

(1) *Lettere del Cav. Gio. Battista Marino*: *Gravi, Argute e Famigliari, Facete e Piacevoli, Dedicatorie aggiuntevi alcune Poesie che nell'altre sue Rime non sono stampate ecc.* Venezia, Eredi di Francesco Baba, MDCLXXIII, p. 146. Questa edizione, che è la più completa, sarà quella citata anche in appresso.

anche all'*Adone* (*Lett.* p. 234) cui già aveva pensato dimorando in Roma (1).

Nel 1608, in febbraio, il poeta lasciava Ravenna e si trasferiva a Torino, al seguito del suo signore che veniva, per missione politica, alla corte di Savoia: in Torino, quell'anno medesimo, stampava *Il Ritratto,* panegirico a Carlo Emanuele I, il quale lo insigniva del titolo di Cavaliere dell'Ordine Mauriziano.

Grande era già la fama del Napolitano quando egli entrò in Torino: già avea stretta relazione d'amicizia coi letterati più celebri, cogli artisti più valorosi, coi principi più potenti d'Italia; inoltre entrava in Torino con un patrimonio letterario e un corredo di studi straordinario a quel tempo. E la gloria gli nocque perchè si trovò ben presto dinanzi agli invidi: a Gaspare Murtola e a Tomaso Stigliani. Del Murtola è troppo nota la contesa perchè qui si torni a narrarla (2), contesa che fu seguita dall'imprigionamento del nostro poeta, accusato d'aver deriso il duca nel poemetto *La Cuccagna.* Liberato, dovette attendere molto, prima che gli venissero restituiti i manoscritti, onde la dimora di Torino gli fu amareggiata per lungo tempo. Sul finire della contesa col Murtola, della quale sono lagrimevole documento *La Murtoleide* e *La Marineide,* scoppia una guerra prima sorda, poi aperta con lo Stigliani, l'ira del quale durerà acerbissima e perseguiterà il poeta fin nel sepolcro (3). — Ma in Torino, dove s'era procurati amici devoti e fedeli, quali Ludovico Tesauro, Onorato Claretti, D. Lorenzo Scoto, e Ludovico d'Agliè, il Marino scrisse molto: compose la terza parte

---

(1) In questi anni, per l'imitazione larghissima di Claudiano che è nei componimenti di tal periodo, si deve porre lo studio profondo che il napolitano fece dell'ultimo poeta latino.

(2) V. Borzelli, op. cit. p. 85 e segg.

(3) Chi avesse vaghezza di seguire minutamente l'insensibile mutarsi delle relazioni tra il Marino e lo Stigliani consulti le *Lettere,* ed. cit., pp. 32, 34, 40, 69, 78, 82, 96, 98, 144, 158, 169, 207, 213, 215, 225, 227, 310.

della *Lira* (così intitolò i tre volumetti di liriche) e le *Dicerie Sacre,* che diede alla luce nell'aprile del '14. Poi Onorato Claretti, che evidentemente scrisse sotto la dettatura del Marino, ci diede nella prefazione alla terza parte della *Lira,* un curioso catalogo delle opere che il poeta teneva già pronte per la pubblicazione, o stava componendo o andava ideando. Di queste solo poche furono pubblicate; alcune forse mutarono titolo; altre andaron forse perdute; la maggior parte, certamente, non fu composta. Oltre alla *Lira* sono ricordati: *La Galeria;* cinque panegirici (*Il Ritratto, Il Tebro Festante, La Fama, Il Tempio, Il Destino*); dodici *Epitalami;* le *Fantasie;* sei Poemetti: *Susanna, Gli Innocenti, L'Adone* (che è detto opera giovanile e diviso in: *Amori, Trastulli, Dipartita* e *Morte*), *Il Polifeno Cieco, Il Pescatore,* a imitazione del « Vendemmiatore » del Tansillo, e *I Sospiri d'Ergasto.* Poi *La Sampogna, la Polinnia,* che doveva abbracciare tutte le creature dell'universo e constare di Inni e canzonette fatte a somiglianza di Pindaro, del Marullo, di Bernardo Tasso e ad imitazione dei Cori de' Tragici; e le *Epistole Eroiche* (1). Queste le opere di poesia. — Nè meno numerose le prose: *Lezioni Accademiche, Dialoghi morali* e *Novelle Facete; La Trafila* « che è un giudizio o censura, dove cerca sottilmente gli errori non solo dell'arte poetica, ma della grammatica che sono in un poema eroico moderno »; *Le Ragioni* scritte nel 1612 per far creare imperatore il duca di Savoia dopo la morte di Rodolfo d'Austria; le *Dicerie Sacre* a imitazione più di Plinio che di Cicerone; *La Cuccagna,* fin d'allora perduta;

(1) Della *Polinnia* aveva creduto d'aver scoperto un abbozzo il benemerito Borzelli in un manoscritto della Società Napolitana di Storia Patria (op. cit. pp. 44 e 271 e segg.), poi avvedutosi che non si trattava d'altro che d'una traduzione anonima degli Inni Orfici, dichiarò il suo errore nell'opuscolo citato per ultimo nella breve giunta bibliografica preposta a questo discorso. Delle *Epistole Eroiche* uscì solo la *Lettera di Rodomonte a Doralice* pubblicata dal Ciotti a Venezia nel 1624 insieme con gli *Epitalami.*

La Ciampottola, « Zibaldone farraginoso tra cui sono capitoli come *Lo Stivale* (1), *La Coda, Il Cavaliere, Il Cesso, Il Cristicre, Il Catenaccio, Il Saltamartino ecc.* »; *Le sette Fischiate* di ser Frinfroda Gniffe Gnaffe; *La Scatola delle Serpi* (Scorpione, Tarantola, Saettone, Ceraste, Scorzone, Vipera, Aspido sordo); *Le Saette d' Apollo* « scherzanti e pungenti »; *Le tre Staffilate* e *La Stufa.* E tutte queste scritture dovevano essere già composte, perchè seguono quelle in preparazione: *Il cinto di Venere,* poesie liriche divise in: Sguardi, Parole, Sospiri, Vezzi e Baci; e una prosa: *Il Crivello critico.* Più due tragedie: *Il Modrecche,* ucciso da Artù e *La Madre Ebrea;* due comedie: *La Madrigna* e *La Ballerina;* sei rappresentazioni sceniche per musica, delle quali cinque profane: *Pasithea, Elena rapita, Incendio di Troia, Olimpia abbandonata* e *Medoro;* una sacra: *La sepoltura di Cristo.* Infine un poema eroico: *La Gerusalemme distrutta.* — Da sì fatto numero e da tale varietà di opere si deduce l'operosità del Marino negli anni della sua dimora in Torino; anche se la maggior parte di esse egli soltanto ideò, rimane pur sempre manifesta l'attività prodigiosa della sua mente. I titoli di molte di queste prose e poesie e gli argomenti dei drami mostrano quanto spazio il Marino abbracciasse del mondo ideale dell'arte: la epica, la lirica, la dramatica, sacre e profane; la satira scherzevole e l'astiosa; la critica severa e serena, il discorso sacro e il politico, i componimenti sopra le arti del disegno, i componimenti da sposare con la musica. Specialmente i drami e le prose critiche avrebbero avuto per noi un particolare interesse; gli uni ci avrebbero rivelato un aspetto nuovo non solo del Marino, ma dell'arte del suo tempo, le altre avrebbero certamente permesso

---

(1) Il *Capitolo dello Stivale - - Terzetti del Cavalier Marino* fu pubblicato per la prima volta dal Borzelli (op. cit. p. 225 e segg.).

ai posteri di dire l'ultima parola sul Secentismo (1). E quanto fosse profonda e geniale la coltura letteraria del Marino è dimostrato, oltre che dalle opere poetiche, dalle *Dicerie Sacre* (2). Gli autori sacri e profani, specialmente la Sacra Scrittura, i Padri, e gli eruditi prosatori della decadenza greca e latina, offrono la materia di queste tre meravigliose composizioni, dove l'anima artistica del poeta si mostra tutta quanta in quell'atteggiamento spasmodico che fu il suo particolare costume. La quale erudizione profonda e varia ancor più è notabile per essere stato il secolo XVII di quelli che meno la coltura apprezzarono. Come infatti il Marino avrebbe osato attingere così largamente alle opere altrui se non avesse avuto la sicurezza che i suoi modelli non sarebbero stati così di leggieri scoperti?

Delle opere nominate dal Claretti quelle che furono stampate videro tutte la luce dopo che il Poeta passò da Torino a Lione, indi a Parigi, sul principio del 1615, accolto con segnalate onoranze da Maria de' Medici regina di Francia e di Navarra. Alla quale, per mezzo della moglie del Concini, nello stesso anno, a Lione, offriva *Il Tempio,* panegirico in sesta rima e sette anni più tardi nel 1622 dedicava il suo poema: *L'Adone.* — In questo frattempo pubblicava la raccolta degli *Epithalami,* nel 1616, che dedicava al Maresciallo d'Ancre, il Concini; *La Galeria* nel '19 e *La Sampogna* nel '20, offerte la prima a Gio. Carlo Doria e a Luigi Centurioni, la seconda ancora ad uno di casa Savoia, al principe Tomaso. — Degna di nota è la importanza che durante il soggiorno di Torino e di Parigi va assumendo *L'Adone,* che di breve componimento diviene l'opera massima del poeta, cui egli raccomanda

(1) Due comedie lasciò il Marino composte, ma andarono perdute insieme con gli altri manoscritti. Vedi le amorose ricerche del Borzelli (op. cit. p. 195).

(2) Noi citeremo sempre l'edizione di Milano (Bidelli) del 1618.

in realtà la sua fama, benchè in una lettera dica che di esso non fa gran caso. *L'Adone* è in realtà il capolavoro non soltanto del *Marino,* ma di tutta la poesia secentista: esso incarna le tendenze artistiche e morali del tempo, raccoglie, assomma l'eredità del passato e la fonde insieme con gli elementi della vita contemporanea, della quale accetta i nuovi veri e le ipotesi ardimentose. Senonchè, come il poeta seppe in tal modo condursi da non offendere nessuna parte politica, da essere egualmente bene accetto al Vicerè di Napoli, ai duchi di Savoia, ai re di Francia e alla Curia Romana, così in quella lotta segreta che turbò le coscienze su la fine del secolo XVI per tutto il XVII, il Marino preferì schierarsi dalla parte dei pacifici, attendendo soltanto al culto della bellezza. O forse, meglio, di quella lotta non si avvide, quantunque giungesse in Roma l'anno che Giordano Bruno vi saliva il rogo e più tardi inneggiasse alla scoperta di Galileo. Per questo, forse, non a torto *L'Adone* fu chiamato il poema della pace.

Già durante la sua dimora in Torino il nostro poeta era divenuto pontefice massimo dei letterati italiani; a Parigi la sua fama crebbe ancor più e dalla penisola si attendevano le sue parole come i responsi dell'oracolo. Si aggiunga il miraggio della lontananza, l'essere presso la corte « d'uno dei primi re del mondo » (*Lett.* p. 69), si aggiunga il fascino proprio della poesia del Marino e la esagerazione naturale ai panegiristi del secolo XVII. Nessun poeta al mondo fu più fortunato, nè più ammirato, nè più lodato del Cavalier Marino. E anche a Parigi, nell'Hôtel de Rambouillet, il poeta napolitano pontificava e gli erano accoliti lo Chapelain, il Godeau, il Gomberville e altri preziosi: vedeva le sue poesie tradotte in francese da Filippo de Portes, dal marchese d'Urfè, da Monsignor Secchi, da Mons. Vangelas, da Mons. de Brussin e da altri valenti e se ne compiaceva (*Lett.* p. 338) e a ragione

si vantava « d'aver portate le Muse toscane oltr'Alpe » (*Lett.* p. 356). Ciò non ostante non tutta la vita privata del Marino a Parigi fu lieta perchè oltre a vari malanni che l'afflissero nel corpo, fu anche talvolta tormentato dalle strettezze (1), benchè altrove (*Lett.* p. 47) egli confessasse d'essere « ricco come un asino » e soggiungesse che le sue fortune andavano « assai bene », che era ben veduto dal re e accarezzato da tutti i principi.

Ma ancor prima che sia pubblicato *L'Adone,* verso il principio del 1623, egli si dice « stanco delle corti » e professa di non volerne saper più: il desiderio della patria e degli amici l'urge e poichè « Iddio *gli* ha dato il modo d'uscire di necessità », delibera di « vivere a *se* stesso gli anni che *gli* avanzano con qualche riposo e tranquillità » (*Lett.* p. 71). Per questo non accetta l'invito d'una corte Italiana, forse di Parma, e sul cadere della primavera del 1623, dopo aver offerto a Luigi XIII il suo poema, si incammina ricco di gloria, di libri e di scudi verso la patria. Torino e Roma l'accogliono come un trionfatore; Napoli come una divinità.

Nelle lettere del poeta, le quali per questi ultimi due anni di vita sono fortunatamente più copiose che non per i precedenti, è memoria degli onori cui fu fatto segno nella patria, dalla quale cinque lustri innanzi era fuggito di notte, come un malfattore. « Mi ritrovo dopo tanti anni di peregrinazione nella mia Patria, ricevuto e accarezzato con tanti onori e con tanti applausi, ch'io, che conosco assai bene i pochi meriti miei, resto pieno di confusione, nè posso non vergognarmi di me stesso.... Il sig. Vicerè è quasi ogni giorno meco; mi fa favori non ordinari e dimostra di compiacersi della mia conversazione.... La città per usar meco gratitudine e lasciar qualche pubblica me-

(1) Vedi nel Borzelli (op. cit. p. 145) ristampata una lettera del Marino del 12 luglio '19 che getta un po' di luce su la vita privata del poeta nella capitale francese

moria d'aver avuto un figliuolo, che non l'ha fatto disonore, tratta di voler farmi una statua, con epitafio, in nome di tutta l'Università ». Questo scriveva nell'autunno del '23 da Napoli al conte Sanvitale e quasi le medesime notizie mandava ad Antonio Bruni (*Lett.* p. 156), uno dei suoi più fervidi ammiratori e discepoli, diffondendosi sopratutto a parlare de' favori del Vicerè. Le due accademie degli Oziosi e degli Infuriati tra le quali erano continue discussioni parvero rappacificarsi nelle onoranze al comune maestro (*Lett.* l. c.); ma scoppiate poi nuove ire, i piccoli nemici del poeta sparsero voci contro di lui dicendolo partigiano degli Oziosi, e minacciandolo d'archibugiate; ma il Marino se ne rise come rise della notizia sparsa della sua morte (*Lett.* p. 164).

Benchè fossero già scoppiate le lotte in favore dell'*Adone* e contro di esso e il poeta si rammaricasse cogli amici suoi che non lo difendevano come si conveniva, pure gli ultimi due anni trascorsero per lui felici. Attendeva a « dar l'ultima mano alla *Strage degli Innocenti* » (*Lett.* p. 182) della quale aveva letto un canto ai Conservatori di Roma, in Campidoglio, dopo un convito (*Lett.* p. 106). In Napoli, all'accademia, diceva ogni mercoledì certi discorsi di introduzione: onde perchè fossero « degni dell'aspettazione » che s'aveva di lui, egli era costretto a tener « del continuo impacciato e l'intelletto e la memoria per ritrovare nuove invenzioni e per recitarle ». Forse attendeva anche alla *Gerusalemme Distrutta* e alle *Trasformazioni*, che in una lettera da Parigi al suo editore veneziano Gio. Battista Ciotti (*Lettere* p. 123) dice i suoi poemi maggiori. Ma del primo uscì postumo solo il settimo canto (1), del secondo nulla

(1) *Il settimo canto della Giervsalemme Distrutta. — Poema eroico del signor Cavalier Gio. Battista Marino — aggiuntevi alcune altre composizioni del medesimo — con la ciabattina pudica e la bella Gialla — canzoni d'Incerto.* Venezia MDCXXVI, appresso Girolamo Pinti al monte Parnaso.

fu pubblicato (1). Postuma uscì anche *La Strage degli Innocenti.*

Intanto il poeta sentiva di essere divenuto vecchio e se ne rammaricava dolcemente col suo Bruni (*Lett.* p. 107); sentiva che il lavoro della mente gli era divenuto gravoso (*Lett.* p. 165), che la vena poetica si veniva disseccando in lui, che gli ardori si spegnevano, le forze si affievolivano e cresceva invece un male, la stranguria, che da lungo tempo lo tormentava. Nella primavera del 1625 la malattia si fece ancor più acuta e ai 25 di marzo lo trasse alla tomba nella età di cinquantacinque anni e sei mesi circa. Nessun poeta ottenne sì largo tributo di compianto e di funebri onoranze quanto il Cavalier Marino (2): Roma e Napoli piansero la sua morte, che fu, secondo i biografi, piamente cristiana, come quella dell'uomo più grande del tempo.

Così finiva il più fortunato dei poeti italiani, del quale un contemporaneo lasciava il seguente ritratto: « Era di statura ordinaria, di qualità mediocre, di color pallido per li disagi e per gli studi. La faccia di lui era lunga, ma non eccedente, la fronte spaziosa, gli occhi azzurri, la

(1) Furono lasciate imperfette dal poeta e andarono perdute con gli altri manoscritti. Il Baiacca (*Vita del Cavalier Marino etc.* Venezia, Sarzina, MCXXV, p. 59-61) ci dà l'argomento del poema quale il Marino lo aveva confidato all'amico suo Baldassare Bonifacio archidiacono Trevigiano: " S' introducevano quattro bellissime Principesse figliuole di una potentissima Regina, delle quali fossero innamorati quattro nobilissimi e valorosissimi Cavalieri: s' intenda per la madre la Terra, per le figliuole l'Africa, l'Asia, l'Europa e l'America, per li Cavalieri Ercole, Alessandro, Cesare, e Colombo. Scorrevano questi con le loro vittorie, e illustravano con la fama delle loro imprese tutto l'universo e vedeano in ciascuna parte le varie trasformazioni, che si fanno di tutte le cose per opera de l arte e de la natura, così ne gli uomini, come ne gli animali, e ne le piante, e ne le pietre e ne i minerali, e ne i cieli, e ne gli elementi. E qui si spiegavano tutti gli arcani della occulta filosofia sotto l'amenità di forse ottomila favole tratte in qualche numero d gli autori Greci, Latini e Toscani, ma per la maggior parte cavate dal suo proprio cervello ricchissimo d'invenzioni. E si chiudeva il Poema con le nozze di Ercole in Africa, d'Alessandro in Asia, di Cesare in Europa e di Colombo in America ".

(2) V. per la morte, le onoranze e la storia del sepolcro l'opera del Borzelli (p. 184 e segg.) che anche in questa parte è interessantissima.

bocca grande, ma non disdicevole: le labra grossette, il naso di proporzionata forma e le mani lunghe e nodose. I capelli partecipavano del biondo, se bene erano imbiancati dagli anni. La barba castagna scomposta più per negligenza che per natura. La capigliatura era lunga fin sotto gli orecchi, spezzata e senza artificio. Aborrì il Marino quegli abbellimenti che indicano l'animo effemminato vile. È proprio delle femmine che idolatrano uno specchio per mascherare o miniare sè stesse, la soverchia coltura del corpo. Questa considerazione lo alienava talmente da l'adornarsi, che molte volte riusciva sconvenevole e laido. Aveva gesti e movimenti leggiadri, che alle volte spiravano impazienza e dimostravano alienazione. Il passo era frequente ed incostante; tutti motivi che concorrono a significare l'attività del suo animo. Era di complessione malinconica, e questi ultimi anni era divenuto quasi estatico. I viaggi, l'infermità, gli studi, i disagi lo avevano alienato da sè stesso.... — Prendeva poco sonno impiegando quelle ore destinate alle funzioni della natura o negli studi o nei piaceri. Negli uni e negli altri era indefesso ed insaziabile. — Nella pratica era amabile e faceto. Nel parlare di sè stesso vantatore, e nel dar giudizio degli altri mordace. Il disprezzo veramente nasce da noi medesimi. Gli uomini che conoscono le proprie virtù, l'imperfezione degli altri, non hanno rossore per vantarsene.... Ha avuto per Mecenati e per amici i maggior Principi e i maggior letterati del mondo (1) ». — A compiere il quale ritratto può servire l'epigrafe, degna del poeta e della sua poesia, che gli accademici umoristi dettarono per l'occasione dei funerali:

---

(1) *Della vita del Cavalier Marino di Gio. Francesco Loredano nobile veneto.* Venezia 1633. Si legge anche nella edizione della *Lira* del 1653

Equiti Io: Baptistæ Marino
Poetæ sui sæculi maximo
cuius musa e Parthenopeis cineribus enata
inter lilia efflorescens
reges habuit Mœcenates
cuius ingenium fœcunditate felicissimum
terram orbem habuit admiratorem
Academici Humoristæ Principi quondam suo
P. P.

Capitolo II.

I CANONI ARTISTICI DEL MARINO.

I principii estetici che guidarono il Marino per tutta la sua via letteraria si raccolgono dalle sue lettere, nelle quali, in modo piano e faceto egli viene spiegando le sue teorie d'arte agli amici: scrivendo allo Stigliani, a Fortuniano Sanvitale, ad Andrea Barbazza e massimamente ai tre suoi imitatori, Antonio Bruni, Girolamo Preti e Claudio Achillini, espone con assai chiarezza la sua opinione intorno all'arte in generale, alla poesia in particolare e agli uffici che l'una e l'altra hanno nella vita dei popoli.

Intanto, sia che difenda l'opera sua attaccata dai nemici, sia che lodi gli scritti degli imitatori suoi e detti legge di bellezza e di poesia, è costante nel sostenere il principio della *novità* che meraviglia il lettore. E da questa brama di suscitare ammirazione e stupore egli è condotto a passare la misura del giusto e del convenevole e a rifare la via già percorsa dalle lettere greche e latine passate dall'età aurea a quella del ferro. Però, senza avvedersi, degli antichi amò e imitò gli scrittori della decadenza e l'imitazione da questi lodò nei discepoli suoi. Ad Antonio Bruni di fatti scriveva da Napoli (*Lett. pag. 103*): « *Queste poesie di V. S. son pitture vive, che ritraggono l'esemplare lodato al naturale. Io ho letta la parte invia-*

tami con mio grandissimo gusto e.... la stimo composizione assai bella: perchè nel suo stile fioriscono le grazie, le rime non son mendicate, ma naturali, e si replicano di rado, il concetto è nobile, la dicitura peregrina, i pensieri nuovi e si vede ch'ella non imita quei pittori frusta pennelli, che attendono a copiar le tavole antiche, ma le piace filosofar con nuove e capricciose fantasie per non esser della plebe dei poeti. Veggo ancora che i luoghi imitati son singolari e v'ha gran parte Nonno e Claudiano, amendui lumi inestinguibili della poesia greca e latina ». E altrove (*pag. 233*), lodandogli una canzone, scriveva: « *Io l'ho letta e riletta più volte e sempre con nuovo gusto e nuova meraviglia: poichè la sua frase è peregrina, i concetti nobili, il numero gentile e da quando in quando il lettore s'incontra in quel non so che d'inaspettato che così da Aristotele si commenda* ». Inoltre (*pag. 234*) lodandogli una Epistola Eroica di Venere ad Adone, ispirata al suo poema, gli diceva: « *È certo che la lettera ha più concetti che caratteri ed è così in ogni sua parte vezzosa e leggiadra, come tutta vezzo e leggiadria è l'istessa Venere. Veggo poi i luoghi imitati da' Greci e da' Latini, in particolare da Claudiano, ch'è il favorito di V. S. e mi piacciono oltre modo quei brilli di viva poesia* ».

Quale poi sia la *viva poesia* che così gli piace, egli significa in una lettera scritta da Torino allo Stigliani (*pag. 225*), in proposito delle rime di tal N. Vannetti che a lui sono state mandate dal materese come piene di « ridicole esorbitanze ». La quale lettera ha importanza ancor maggiore delle sopra citate, per essere stato lo Stigliani il rappresentante di coloro che si volevano strettamente attenere ai classici e ai precetti d'Aristotele. « *Ben è vero,* scrive il Marino del Vannetti, *ch'egli è ardito nei traslati, ma (come dite voi altri critici) felicemente ardito... Questo appunto è il modo di poetare che piace oggidì al secol vivente, sì come quello che salsamente titilla le o-*

recchie dei lettori colla bizzarria della novità, tuttochè alquanto pericoloso; e questo è parimente lo stile che io non nego essere secondo il mio genio, ed a me altrettanto aggradire quanto a V. S. dà noia. Volsi egli, sig. Tomaso mio, se non lodar come buono almeno tolerar come fortunato, condonando qualche cosa all'universal gusto del mondo... Chi vuol piacersi a' morti che non sentono, piacciasi; io per me vo' piacere ai vivi, che sentono ». E piacque realmente: troppo piacque! Onde a ragione, scrivendo al Preti una lettera, che vedremo più sotto, in difesa del suo *Adone*, dopo aver lodate le Metamorfosi e preferitele all'Eneide, esclamava (*pag. 180*): « *In tanto i miei libri che son fatti contro le regole, si vendono dieci scudi al pezzo a chi ne può avere; e quelli che son regolati se ne stanno a scopar la polvere delle librerie; io pretendo di saper le regole più che non sanno tutti i pedanti insieme; ma la vera regola (cor mio bello) è saper rompere le regole a tempo e luogo, accomodandosi al costume corrente e al gusto del secolo* ». Da Posilipo, dove si trovava a godere negli ultimi suoi anni e l'amenità del sito e la gloria dei suoi trionfi, scriveva al cav. Barbazza che gli aveva mandato un poemetto del Bruni (*pag. 148*): « *S'ella fu mai in Posilipo si ricorderà che da questo luogo scaturiscono i vezzi e le delizie e appunto di certi vezzi e di mille delizie è ricca questa poesia, tutta pura e frizzante, tutta leggiadra e concettosa, com'è tutto puro questo aere, frizzante il vino, che danno questi monti ed è leggiadro e concettoso lo spirito del signor Bruni* ».

I *Concetti* furono la delizia e il tormento dei secentisti. E qual posto il concetto occupasse per loro nel mondo letterario è significato dal Tasso nei suoi « Discorsi dell'Arte Poetica », là (1) dove scrive: « ....grandissima dif-

(1) Le prose diverse di Torquato Tasso nuovamente raccolte ed emendate da Cesare Guasti. Firenze, Le Monnier, 1875, Vol. I, disc. III, pag. 59.

ferenza è tra le cose, tra i concetti e tra le parole. Cose son quelle che sono fuori degli animi nostri, e che in sè medesime consistono. I concetti sono imagini delle cose, che nell'animo ci formiamo variamente, secondo che varia è l'imaginazione degli uomini. Le voci, ultimamente, sono imagini delle imagini; cioè, che siano quelle che per via dell'udito rappresentino all'animo nostro i concetti, che sono ritratti dalle cose ». Ora, da questa teorica distinzione tra cose, concetti e voci non è difficile stabilire che i secentisti errarono negli ultimi due elementi: onde i *concetti peregrini* e la *leggiadrìa* dello stile. Se i concetti sono le imagini delle cose esterne fermate dentro di noi, cioè la modificazione della coscienza nostra venuta a contatto col mondo che è fuori di essa (sia questo formato di cose sensibili e tangibili o consti di obbietti ideali e morali rampollati dalla nostra anima) è naturale che essi mutino col mutare della coscienza percipiente, vuoi dell'uomo singolo, vuoi di tutta una società; e però quell'oggetto esteriore che oggi solo lievemente o in una guisa determinata opera sopra i nostri sensi, potrà domani produrre sopra di noi un'impressione profonda o ben differente da quella prodotta ieri, o nessuna affatto. Inoltre, poichè quanto più uno spirito appartiene a società colta e raffinata, tanto più esplica la sua potenza e la sua forza, tanto più cerca di imporre sè al mondo esteriore, tanto più, in breve, è *subbiettivo;* era naturale che nel secolo XVII, quando la civiltà del Rinascimento veniva compiendo l'ultimo tratto della sua parabola, trionfasse questo *subbiettivismo,* trionfassero, secondo l'espressione mariniana, i concetti peregrini. E se le voci sono le imagini delle imagini, cioè la espressione grafica dei concetti, i concetti materiati, era pur naturale che seguissero le orme di questi e si sforzassero di essere più subbiettive, più nuove, più inaspettate che fosse possibile. Di qui lo stile della decadenza, quale lo definì il Gautier, « ultima parola del Verbo che

tutto deve esprimere e spinto all'ultimo limite ». Nè fu primo il Marino a bandire sì fatte teorie poetiche per efficacia straniera come volle alcuno, o per la sola intemperanza del suo genio come altri opinò. Il Tasso medesimo, nei suoi « Discorsi del poema eroico » (1), dopo aver lodata l'*imitazione*, della quale, in proposito del Marino, avremo a discorrere più sotto, vedeva negli stessi poemi omerici questo sforzo costante della parola a significare le sfumature più tenui del pensiero, le modificazioni più sottili della coscienza.

Ma dell'opera sua poetica, attaccata dai malevoli e da' retori conservatori, il Marino fece una vivace ed ampia apologia nella lettera che da Parigi scrisse a' due suoi più fidi, al Preti e all'Achillini. Al Marino, in quel tempo erano rivolti gli sguardi dei letterati d'Italia, di Francia e di Spagna, pieni di ansiosa trepidazione per il poema prossimo a vedere la luce. Il Preti gli aveva scritto: « L'aspettazione universale è grande, ma se ne sperano gli effetti molto maggiori »; e l'Achillini lo aveva proclamato « il maggior poeta di quanti ne nascessero o tra' Toscani

---

(1) (Ed. cit. Vol. cit. pag. 259). " L'arte dei poeti, come dice Dion Crisostomo, è molto licenziosa; e quella d'Omero massimamente, il quale usò grandissima libertà, e non elesse una lingua o con un carattere solamente, ma tutte le volle adoperare e tutte insieme le mescolò. Laonde niun tintore tinse mai sete di tanti colori, di quante egli fece l'opere sue; nè contento d'usar le parole del suo tempo e di tutta la Grecia, usò l'antiche a guisa di vecchia moneta cavata dai tesori di qualche ricchissimo signore; molte ancora ne ricevè da' Barbari, e non s'astenne da alcuna, sol che gli paresse aver in sè qualche piacevolezza, o qualche veemenza; nè trasporta solamente i nomi vicini da' vicini, ma i lontani da' lontani, purchè addolcisca l'auditore, e, riempiendolo di stupore l'incanti con la meraviglia; nè però gli lascia nel proprio paese, o nella propria natura; ma questi allunga, altri accorcia, altri trasmuta, e quasi volta sottosopra; ed insomma si dimostra non solo facitor di versi, ma di parole, o ponendo semplicemente nomi alle cose, o sopra i propri imponendone altri di nuovo, quasi imprimendo sigillo sopra sigillo; nè si guardò da suono o da strepito alcuno di parole; ma per dirlo brevemente, imitò e le voci de' fiumi, delle selve, de' venti, del fuoco e del mare, e oltre a ciò, de' metalli e delle pietre, e delle fiere, delle piume, ed in universale di tutti gl'istrumenti e di tutti gli animali..... „ Le quali osservazioni che il Tasso fa sopra lo stile d'Omero non potrebbero essere dal Marino fatte sopra l'opera sua? non sono forse le espressioni del Gautier riferite nella introduzione a questi saggi?

o tra' Latini, o tra' Greci, o tra gli Egizi, o tra gli Arabi, o tra' Caldei, o tra gli Ebrei ». Si attendeva da tutti la sua manifestazione e il suo trionfo infallibili nella Epopea, poichè già, secondo l'espressione dell'Achillini, i componimenti di lui « avanzavano i segni ordinari degli ingegni mortali ed egli aveva posti gli ultimi confini alla lirica poesia ». Ora, ai suoi detrattori che l'accusavano di letteraria disonestà e di plagio e di stravaganza, ai piccoli imitatori che lo saccheggiavano de' suoi concetti, delle sue locuzioni poetiche, della sua erudizione e perfino delle forme metriche e dei titoli, rispondeva in questa lunga lettera (*pag. 334 e segg.*) sferzando gli uni col ridicolo, gli altri con l'invettiva, esponendo le sue teorie poetiche e difendendosi dall'accusa di plagio.

Discorso alquanto a lungo delle lodi che a lui da' letterati d'ogni paese vengono tributate, incomincia con l'attaccare i retori, coloro cioè che « *sebben mancano nella felicità dello stil poetico* », « *sono per altro nondimeno dotati di buona cognizione di belle lettere e di finezza di giudizio* »; e a costoro dice che « *altro ci vuole per illustrarsi, che con discorsi speculativi presumere di far paralleli e riscontri tra i loro scartabelli e la Gerusalemme Liberata, se poi alla prova le misure riescono corte e si fa come il gallo che canta bene, ma raspa male, romanzando in uno stilaccio sì sciagurato, che pare appreso dagli improvvisatori di Puglia, o da' pitocchi di Spoleto* ». « *La importanza,* soggiunge, *consiste nell'atto pratico e non nelle parole;... e chi non è nato a questo rivolgasi ad altri studi, chè il mondo può ben passarsela senza un poeta* ». « *Ma il peggio è* », continua il Marino, « *che vi ha certi giovinotti, i quali appena spoppati dal latte dei primi elementi, vorrebbono subito esser maestri; e per aver dato finora un quinternuzzo di sonettini e di madrialetti, quasi tutti scroccati dalle mie cose, mi fanno il concorrente addosso* ». Rimproverati poi dei furti, han ristampate le rime loro

senza di questi e nelle lor « *pistolesse a' lettori (dove non ha però straccio di grammatica)* » sono andati « *ombreggiando la* sua *persona e tra' denti cinguettando del fatto* suo ». Anzi per discolpare sè stessi e per difendersi dalle imputazioni loro apposte, han cercato di screditarlo, rovesciando in lui il medesimo fallo e dicendo che anch'egli ha tolte poesie dal latino e dallo spagnuolo. E il poeta ad esporre le sue opinioni intorno al plagio: « *L'incontrarsi con altri scrittori può adivenire in due modi, o per caso, o per arte. A caso non solo non è impossibile, ma è facile essermi accaduto e non pur con Latini o Spagnuoli, ma eziandio d'altre lingue, perciochè chi scrive molto non può far di non servirsi d'alcuni luoghi topici comuni che possono di leggieri essere stati investigati da altri. Le cose belle son poche e tutti gl'intelletti acuti quando entrano nella speculazione d'un soggetto, corrono dietro alla traccia del meglio, onde non è meraviglia, se talora s'abbattono nel medesimo; nè mi par poco in questo secolo, dove si ritrova occupata la maggior parte delle bellezze principali, quando tra molte cose ordinarie si reca in mezzo qualche dilicatura gentile* ». Ma l'incontrarsi può avvenire ad arte per una di queste tre cagioni: per tradurre, per imitare, per rubare.

Il tradurre, quando non sia secondo l'usanza pedantesca, sostiene il Marino essere cosa lodevolissima. « *Tradurre intende non già volgarizzare da parola a parola, ma con modo parafrastico mutando le circostanze della ipotesi ed alterando gli accidenti senza guastar la sostanza del sentimento originale* »; per lui la traduzione non deve essere letterale e rendere fin dove è possibile il pensiero e la forma dell'autore; deve invece il volgarizzatore vestire il pensiero altrui di forma propria adattando al gusto presente l'imagine antica, quasi improntando di conio corrente e nazionale il metallo d'una moneta straniera o disusata. Con questo criterio Annibal Caro aveva ridotta in

iscolti l'Eneide e in prosa italiana il romanzetto di Longo Sofista. Anche il Marino confessa d'aver tradotto, per proprio passatempo o per compiacerne altrui, ma « *solo dal Latino o dal Greco passato nella Latinità e non da altro idioma e sempre con le mentovate condizioni* »; e questo assicura d'aver fatto due volte soltanto in due canzoncine trasportate da due elegie d'Ovidio, i *Trastulli estivi* e l'*Incostanza d'amore,* stampate nella terza parte della *Lira.* « *Qualora si prende da autori noti, non si può dubitare di ladroneccio, perciocchè son luoghi pubblici ed esposti a tutti gli occhi che non sien ciechi, onde si concedono a chi prima gli occupa, come le gemme sparse sul lido del mare* ». E come Virgilio nell'Eneide frammise versi d'Ennio e di Catullo e altri lirici ed epici toscani si servirono di versi di Dante e del Petrarca « *così chiunque da essi o da altri piglia a volgere in diversa lingua alcun passaggio più lungo, presuppone che si sappia da coloro che son versati tra' poeti, nè deve esserne chiamato usurpatore* ». « *Anche tra gli Idilli della mia Sampogna un ve n'ha il quale a prima vista potrà forse parer traslato da altro linguaggio straniero, tuttochè il primo e antico fonte, da cui procedono amendue i nostri ruscelli sia Ovidio, e forse prima d'Ovidio alcun altro Greco* ». Egli poi, soggiunge, l'ha aiutato, illustrato, amplificato con diversi episodietti e descrizioni, onde quel che v'è rimaso del suo primiero autore è sì poco, che si può dir quasi nulla, nè sa s'egli stesso così travestito il riconoscerebbe per suo. Ma infine, (con quanta malafede del poeta e con quanta ingenuità di chi gli credeva vedremo discorrendo delle fonti di tutta la poesia mariniana) conchiude scrivendo: « *Siensi traduzioni, per tali si smaltiscano, spendansi per quel che vagliono, non le vendo come mie, nè pretendo di esse altra lode che di fatica* ».

« *Vengo dal tradurre all'imitare; ....a quella imita-*

zione che c' insegna a seguir le vestigia dei maestri più celebri, che prima di noi hanno scritto. Tutti gli uomini sogliono esser tirati dalla propria inclinazione naturalmente ad imitare; onde l' imaginative feconde e gl' intelletti inventivi ricevendo in sè a guisa di semi i fantasmi di una lettura gioconda, entrano in cupidità di partorire il concetto che n'apprendono e vanno subito macchinando dal simile altre fantasie e spesso per avventure più belle di quelle, che son lor suggerite dalle parole altrui, ritraendo sovente da un conciso e semplice motto d'un poeta cose, alle quali l' istesso poeta non pensò mai, ancor ch'egli ne porga l'occasione e ne sia il primo promotore ». Questa imitazione poi può essere o negli universali o nei particolari; la prima s'addice di più al poeta epico ed è più lodevole della seconda che è propria del lirico. L'Ariosto, per il Marino, meglio del Tasso ha saputo imitare i poeti greci e latini e dissimularne l'imitazione. È vero che anche l'Ariosto non ha saputo esser tanto accorto nel celare, « *che non si sia discoverta la ragna* »; ma il Tasso « *è stato maggiore e più manifesto imitatore delle particolarità, perciocchè senza velo alcuno trapporta ciò che vuole imitare, usando assai forme di dire e locuzioni latine, delle quali troppo evidentemente si serve, sì come poco più destro parmi che dimostrato si sia nelle universalità* ». E confortando queste affermazioni con esempi non pochi, nè volgari, conchiude l'esposizione di questa parte della sua dottrina così: « *Per quel che tocca agli universali, s' io abbia bene, o male imitato, ancora non si può giudicare dal mondo, poichè alcuni miei poemi narrativi non sono esposti al giudicio suo. Per quel che concerne i particolari, non nego d'avere imitato alle volte, anzi sempre in quello stesso modo se non erro che hanno fatto i migliori antichi e i più famosi moderni, dando nuova forma alle cose vecchie, o vestendo di vecchia maniera le cose nuove. E s' io questa sorte d' imitazione mi abbia male o bene as-*

seguita, me ne riporto al parere di chi più di me sa, purchè legga con occhio puro e con animo spassionato quant'io ho scritto ».

« *Ora discendo al terzo ed ultimo capo del rubare.... E qui che posso o che debbo dire? Dico con ogni ingenuità non esser punto da dubitare, ch'io similmente rubato non abbia più di qualsivoglia altro poeta. Sappia tutto il mondo, che in fin dal primo dì ch'io incominciai a studiar lettere, imparai sempre a leggere col rampino, tirando al mio profitto ciò ch'io ritrovava di buono, notandolo nel mio Zibaldone e servendomene a suo tempo; chè insomma questo è il frutto che si cava dalla lezione di libri* ». Troppo la nostra memoria è debole e mancante e senza questo aiuto di rado ci somministra le cose vedute quando l'opportunità lo richiede; e però così fanno tutti i valenti scrittori. « *Vero è che cotal Repertorio ciascuno se l'ha a fare a suo capriccio.... Gli intelletti son diversi e diversissimi gli umori degli uomini, onde a uno piacerà tal cosa, che dispiacerà ad un altro; e taluno sceglierà qualche sentenza d'un autore che da un altro sarà rifiutata..... Perciò se,.... razzolando col ditto ronciglio, ho pur commesso qualche povero furtarello, me ne accuso e me ne scuso insieme, poichè la mia povertà è tanta, che mi bisogna accattar delle ricchezze da chi n'è più di me dovizioso. Assicurinsi nondimeno codesti ladroncelli* » (conchiude rivolgendosi ai *giovanotti* che sparlano di lui) « *che nel mare dove io pesco e dove io traffico, essi non vengono a navigare, nè mi sapranno ritrovar addosso la preda, s'io stesso non la rivelo. E almeno non mi potranno querelare, ch'io abbia loro involato nulla, com'eglino hanno a me fatto; onde si possono ben vantare d'aver rubato ai Napoletani, che sono avvezzi a saper farlo altrui con sottilità e con grazia* ».

Tale l'arguta e fine apologia dei suoi canoni estetici che il Marino mandava d'oltr'Alpe agli amici d'Italia, prima

che uscisse l'*Adone;* ai quali principi d'arte è conveniente aggiungerne un altro che concerne l'imitazione dal vero, e del quale il poeta tratta diffusamente in una lettera scritta da Napoli tra il '23 e il '25 al Bruni e citata più sopra in proposito della imitazione da autori di tarda classicità. « *Ma sopratutto lodo l'imitazione delle sue poesie, perchè se, com'ella sa, la Poesia è tanto più nobile quanto più imita; questi suoi versi acquisteranno altrettanto maggiore applauso, quanto è più riguardevole in loro l'imitazione. Plutarco istesso nel libro « De Audiendis poetis » dice che alcuno rappresenterà cose spiacevoli agli occhi e pure darà gusto, perchè imiterà bene..... Però sarà V. S. degna di maggior lode, perchè rappresenta al vivo cose dilettevoli e successi di gloria* ». — Ma questo sano principio d'arte, intorno al quale già a lungo aveva ragionato il Tasso (1), si opponeva la *subbiettività* dell'artista del secolo XVII, che non sapeva e non voleva con occhio sereno riguardare *le cose* e a quelle adattare e *le voci* e *i concetti,* ma che a questi unicamente serviva e questi reputava tanto più mirabili quanto più erano strani e peregrini. Il Tasso medesimo del resto, nel quarto dei citati discorsi aveva detto che « la meraviglia sempre apporta seco diletto, perchè il dilettevole è meraviglioso » (2).

Ma v'ha di più: alla brama del nuovo, cui si doveva giungere con l'imitazione degli autori artificiosi e tumidi della decadenza e con quella della natura in ciò che ha di più bizzarro o recondito, s'univa un'altra tendenza che la sua remota cagione traeva dallo stato delle anime in

(1) *Discorsi del Poema Eroico,* libro VI, *passim.*

(2) La teoria del concetto si legge trattata con più larghezza che nel Tasso, se non con altrettanta chiarezza e semplicità, nel dialogo *Del concetto poetico* di Camillo Pellegrino il Vecchio, pubblicato per la prima volta dal Borzelli (op. cit. append. pag. 325 e segg.). Prendono parte alla disputa il Principe di Conca, il Pellegrino, Pompeo Garigliano e il Marino.

quel tempo e la prossima dalla parziale esagerazione dell'antico precetto retorico: doversi rendere col suono della parola l'imagine della cosa. Già nel Cinquecento la musica s'era disposata con la poesia; nel Seicento la poesia medesima doveva essere musica. Alla qual cosa ebbe in modo particolare risguardo il Marino; e però nella seconda delle sue *Dicerie Sacre*, intitolata appunto *La Musica*, elevò questo principio a sistema e così scrisse della attinenza tra la parola e la nota (*pag. 134*ᵛ· *dell'ed. cit.*): « *Le dicerie degli uomini eloquenti, col testimonio del maestro di cotal'Arte (Cic. De Orat. II.) altra cosa non sono che canti musicali, il cui concetto non solo molce l'orecchio, ma gli spiriti eziandio diletta e dilettando rapisce: concento mirabile in cui non men che nella vera Musica le differenze dei toni e le consonanze dei numeri necessariamente concorrono. Onde mentre l'invenzione alla disposizione risponde, alla invenzione l'elocuzione; l'azione s'accorda con la memoria e con le cose dette: nè il volto dalla pronuncia, nè la pronuncia dagli atti del corpo discorda; l'ingegno del dicitore s'accomoda al senso degli ascoltanti, la voce all'udito e il movimento della vista si adatta col decoro e col convenevole; e finalmente in tutto il corso del dire il fine al principio, il mezzo all'uno e all'altro, il tutto alle parti e le parti al tutto con bella testura e con artificiosa connessione si confanno; allora quel concento ne riesce che gli uditori prende con la vaghezza e con l'attenzione ritiene* » (1). Ora, se tale il Marino voleva la prosa, quale non dovette desiderare la poesia?

---

(1) E PIERRE DE RONSARD nella sua " Promesse „ (*Poésies choisies de P. de Ronsard*. Paris, Charpentier, pag. 331):

> La parolle, Ronsard, est la seule magie :
> L'âme par la parolle est conduite et regie ;
> Elle émeut le courage, émeut les passions,
> Emeut les volontez et les affections;.......

Adone, VII, 1

Musica e Poesia son due sorelle
Ristoratrici de l'afflitte genti,
De' rei pensier le torbide procelle
Con lievi rime a serenar possenti.
Non ha di queste il mondo arti più belle
O più salubri all' affannate menti;....

E musica può dirsi tutta la poesia di Gio. Battista Marino, che non solo fu studiosissimo di quell'armonia imitativa che si ammira presso qualsivoglia discreto poeta, ma volle altresì che il ritmo poetico fosse in sè melodia soavissima. Onde, sommo nella composizione del verso e della strofa, peccò per la soverchia mollezza che volle infondere nella sua poesia lirica e pastorale, già di per sè troppo analitica e per la sonorità e monotonia dalle quali non seppe mandar scevra l'ottava dell'Adone.

Un altro elemento ebbe nella poesia mariniana efficacia grandissima e sfuggì alla analisi del poeta, poichè penetrava tutta l'aria che egli respirava, tutti gli oggetti che toccava, perchè era la vita stessa che egli viveva, come un profumo sfugge al senso di chi è nato in esso e in esso cresce e declina; e questo elemento, questo alito fu un dolce malinconico scetticismo, che il poeta amò e del quale andò ombrata la spensieratezza della sua poesia.

Capitolo III.

UN CANTO FAMILIARE.

La poesia con la quale amo aprire questo esame dell'opera del Marino è la canzone XVI della seconda parte delle *Rime*, che ha per titolo: *In morte di sua madre;* carme unico, in tutte le opere del nostro poeta, ispirato agli affetti della famiglia, unica espressione, per tutta una scuola, di un sentimento non solo non volgare e leggiero, ma nobile e profondamente sentito. Questa canzone pare fuor di luogo nella poesia mariniana e secentista così per la contenenza come per la forma, severe: è un piccolo poema di dolore umano in mezzo a un profluvio di poesia lasciva e vacua, una cantilena triste e grave, come un po' velata, in mezzo al frastuono d'un'orgia bacchica. E l'orgia veramente con gli strepiti suoi tenne soffocata sino alla nostra età questa melodia pensosa; ma oggi che la poesia della famiglia ha toccato, nei versi d'un poeta vivente, quella perfezione cui già eran saliti altri generi letterari, è bene che sia particolarmente illustrata questa gemma che brilla solitaria in mezzo alle sterminate macerie dell'arte del Seicento.

È una canzone petrarchesca, composta di nove strofe con commiato; ogni strofa è di ventidue versi, de' quali uno solo è settenario. Nè questo metro solenne usò a

tutto deve esprimere e spinto all'ultimo limite ». Nè fu primo il Marino a bandire sì fatte teorie poetiche per efficacia straniera come volle alcuno, o per la sola intemperanza del suo genio come altri opinò. Il Tasso medesimo, nei suoi « Discorsi del poema eroico » (1), dopo aver lodata l'*imitazione*, della quale, in proposito del Marino, avremo a discorrere più sotto, vedeva negli stessi poemi omerici questo sforzo costante della parola a significare le sfumature più tenui del pensiero, le modificazioni più sottili della coscienza.

Ma dell'opera sua poetica, attaccata dai malevoli e da' retori conservatori, il Marino fece una vivace ed ampia apologia nella lettera che da Parigi scrisse a' due suoi più fidi, al Preti e all'Achillini. Al Marino, in quel tempo erano rivolti gli sguardi dei letterati d'Italia, di Francia e di Spagna, pieni di ansiosa trepidazione per il poema prossimo a vedere la luce. Il Preti gli aveva scritto: « L'aspettazione universale è grande, ma se ne sperano gli effetti molto maggiori »; e l'Achillini lo aveva proclamato « il maggior poeta di quanti ne nascessero o tra' Toscani

(1) (Ed. cit. Vol. cit. pag. 259). " L'arte dei poeti, come dice Dion Crisostomo, è molto licenziosa; e quella d'Omero massimamente, il quale usò grandissima libertà, e non elesse una lingua o con un carattere solamente, ma tutte le volle adoperare e tutte insieme le mescolò. Laonde niun tintore tinse mai sete di tanti colori, di quante egli fece l'opere sue; nè contento d'usar le parole del suo tempo e di tutta la Grecia, usò l'antiche a guisa di vecchia moneta cavata dai tesori di qualche ricchissimo signore; molte ancora ne ricevè da' Barbari, e non s'astenne da alcuna, sol che gli paresse aver in sè qualche piacevolezza, o qualche veemenza; nè trasporta solamente i nomi vicini da' vicini, ma i lontani da' lontani, purchè addolcisca l'auditore, e, riempiendolo di stupore l'incanti con la meraviglia; nè però gli lascia nel proprio paese, o nella propria natura; ma questi allunga, altri accorcia, altri trasmuta, e quasi volta sottosopra; ed insomma si dimostra non solo facitor di versi, ma di parole, o ponendo semplicemente nomi alle cose, o sopra i propri imponendone altri di nuovo, quasi imprimendo sigillo sopra sigillo; nè si guardò da suono o da strepito alcuno di parole; ma per dirlo brevemente, imitò e le voci de' fiumi, delle selve, de' venti, del fuoco e del mare, e oltre a ciò, de' metalli e delle pietre, e delle fiere, delle piume, ed in universale di tutti gl'istrumenti e di tutti gli animali..... „ Le quali osservazioni che il Tasso fa sopra lo stile d'Omero non potrebbero essere dal Marino fatte sopra l'opera sua? non sono forse le espressioni del Gautier riferite nella introduzione a questi saggi?

o tra' Latini, o tra' Greci, o tra gli Egizi, o tra gli Arabi, o tra' Caldei, o tra gli Ebrei ». Si attendeva da tutti la sua manifestazione e il suo trionfo infallibili nella Epopea, poichè già, secondo l'espressione dell'Achillini, i componimenti di lui « avanzavano i segni ordinari degli ingegni mortali ed egli aveva posti gli ultimi confini alla lirica poesia ». Ora, ai suoi detrattori che l'accusavano di letteraria disonestà e di plagio e di stravaganza, ai piccoli imitatori che lo saccheggiavano de' suoi concetti, delle sue locuzioni poetiche, della sua erudizione e perfino delle forme metriche e dei titoli, rispondeva in questa lunga lettera (*pag. 334 e segg.*) sferzando gli uni col ridicolo, gli altri con l' invettiva, esponendo le sue teorie poetiche e difendendosi dall'accusa di plagio.

Discorso alquanto a lungo delle lodi che a lui da' letterati d'ogni paese vengono tributate, incomincia con l'attaccare i retori, coloro cioè che « *sebben mancano nella felicità dello stil poetico* », « *sono per altro nondimeno dotati di buona cognizione di belle lettere e di finezza di giudizio* »; e a costoro dice che « *altro ci vuole per illustrarsi, che con discorsi speculativi presumere di far paralleli e riscontri tra i loro scartabelli e la Gerusalemme Liberata, se poi alla prova le misure riescono corte e si fa come il gallo che canta bene, ma raspa male, romanzando in uno stilaccio sì sciagurato, che pare appreso dagli improvvisatori di Puglia, o da' pitocchi di Spoleto* ». « *La importanza,* soggiunge, *consiste nell'atto pratico e non nelle parole;... e chi non è nato a questo rivolgasi ad altri studi, chè il mondo può ben passarsela senza un poeta* ». « *Ma il peggio è* », continua il Marino, « *che vi ha certi giovinotti, i quali appena spoppati dal latte dei primi elementi, vorrebbono subito esser maestri; e per aver dato finora un quinternuzzo di sonettini e di madrialetti, quasi tutti scroccati dalle mie cose, mi fanno il concorrente addosso* ». Rimproverati poi dei furti, han ristampate le rime loro

senza di questi e nelle lor « *pistolesse a' lettori (dove non ha però straccio di grammatica)* » sono andati « *ombreggiando la* sua *persona e tra' denti cinguettando del fatto* suo ». Anzi per discolpare sè stessi e per difendersi dalle imputazioni loro apposte, han cercato di screditarlo, rovesciando in lui il medesimo fallo e dicendo che anch'egli ha tolte poesie dal latino e dallo spagnuolo. E il poeta ad esporre le sue opinioni intorno al plagio: « *L'incontrarsi con altri scrittori può adivenire in due modi, o per caso, o per arte. A caso non solo non è impossibile, ma è facile essermi accaduto e non pur con Latini o Spagnuoli, ma eziandio d'altre lingue, perciochè chi scrive molto non può far di non servirsi d'alcuni luoghi topici comuni che possono di leggieri essere stati investigati da altri. Le cose belle son poche e tutti gl'intelletti acuti quando entrano nella speculazione d'un soggetto, corrono dietro alla traccia del meglio, onde non è meraviglia, se talora s'abbattono nel medesimo; nè mi par poco in questo secolo, dove si ritrova occupata la maggior parte delle bellezze principali, quando tra molte cose ordinarie si reca in mezzo qualche dilicatura gentile* ». Ma l'incontrarsi può avvenire ad arte per una di queste tre cagioni: per tradurre, per imitare, per rubare.

Il tradurre, quando non sia secondo l'usanza pedantesca, sostiene il Marino essere cosa lodevolissima. « *Tradurre intende non già volgarizzare da parola a parola, ma con modo parafrastico mutando le circostanze della ipotesi ed alterando gli accidenti senza guastar la sostanza del sentimento originale* »; per lui la traduzione non deve essere letterale e rendere fin dove è possibile il pensiero e la forma dell'autore; deve invece il volgarizzatore vestire il pensiero altrui di forma propria adattando al gusto presente l'imagine antica, quasi improntando di conio corrente e nazionale il metallo d'una moneta straniera o disusata. Con questo criterio Annibal Caro aveva ridotta in

Alla visione risorta seguono i lamenti: « Perchè non ti ho anch'io seguita nella tomba? Quale legge è questa che dissecca il tronco, inaridisce la fonte e lascia verdeggiare la fronda, scorrere il rivo? da quel giorno io non ebbi più pace, mai più.... Ma,... perchè, Morte,

> D'ogni umano potere ultimo porto

io ora follemente t'invoco?

> Il meglio, o madre, è ch'io viva e brami
> Per far la pena eterna ed infinita,
> D'eternar con gli affanni anche la vita,
> Onde fin ch'io da te lunge rimanga
> Quanto viva t'amai, morta ti pianga.

Tu, o Madre, dal cielo dove t'affisi nel sole vivo

> Ch'eterno apre lassù giorno sereno,

guarda giù a noi e se questo non turba la tua pace,

> Pon mente, ov'el tuo frale
> Avara tomba, avara terra ammanta,
> Come tre volte e quattro il marmo intorno
> E lustrando e baciando, io chiamo a nome
> La nobil'ombra de l'amato spirto:
> Come di calta e casia e lauro e mirto
> Come di rose e di viole e come
> Funestamente di mia man l'adorno.
> Gradisci dal felice alto soggiorno
> L'opra pietosa e'l folto nembo e largo,
> Ove, assai più che fior, pianto ti spargo.

Così il poeta, con un affetto tutto umano e sincero e profondo, chiude il *threnos*, splendido monumento di poesia familiare. Bello per armonia di parti, per semplicità di imagini, per il verso classicamente forte e serrato,

zione che c' insegna a seguir le vestigia dei maestri più celebri, che prima di noi hanno scritto. Tutti gli uomini sogliono esser tirati dalla propria inclinazione naturalmente ad imitare; onde l'imaginative feconde e gl' intelletti inventivi ricevendo in sè a guisa di semi i fantasmi di una lettura gioconda, entrano in cupidità di partorire il concetto che n'apprendono e vanno subito macchinando dal simile altre fantasie e spesso per avventure più belle di quelle, che son lor suggerite dalle parole altrui, ritraendo sovente da un conciso e semplice motto d'un poeta cose, alle quali l' istesso poeta non pensò mai, ancor ch'egli ne porga l'occasione e ne sia il primo promotore ». Questa imitazione poi può essere o negli universali o nei particolari; la prima s'addice di più al poeta epico ed è più lodevole della seconda che è propria del lirico. L'Ariosto, per il Marino, meglio del Tasso ha saputo imitare i poeti greci e latini e dissimularne l'imitazione. È vero che anche l'Ariosto non ha saputo esser tanto accorto nel celare, « *che non si sia discoverta la ragna* »; ma il Tasso « *è stato maggiore e più manifesto imitatore delle particolarità, perciocchè senza velo alcuno trapporta ciò che vuole imitare, usando assai forme di dire e locuzioni latine, delle quali troppo evidentemente si serve, sì come poco più destro parmi che dimostrato si sia nelle universalità* ». E confortando queste affermazioni con esempi non pochi, nè volgari, conchiude l'esposizione di questa parte della sua dottrina così: « *Per quel che tocca agli universali, s' io abbia bene, o male imitato, ancora non si può giudicare dal mondo, poichè alcuni miei poemi narrativi non sono esposti al giudicio suo. Per quel che concerne i particolari, non nego d'avere imitato alle volte, anzi sempre in quello stesso modo se non erro che hanno fatto i migliori antichi e i più famosi moderni, dando nuova forma alle cose vecchie, o vestendo di vecchia maniera le cose nuove. E s'io questa sorte d'imitazione mi abbia male o bene as-*

viltà che li alberga; inoltre essi, nella loro imitazione, non sanno risalire alla semplicità di Omero, che ci dà l'Iliade con il *goos* di Andromaca, e l'Odissea tutta soave di casalinga dolcezza, ma tentano di far risorgere la civiltà pagana già corrompentesi, seguendo così inconsciamente nelle manifestazioni della vita quel precetto che il Poliziano aveva dato per lo studio delle lettere: essere cioè più facile ed opportuna l'imitazione dei poeti dell'età ferrea, che non dell'aurea classicità. Due soli poeti infatti, prima del Marino avevano inneggiato alle gioie e pianti i dolori della casa: l'uno celebre scrittore di eleganze latine, l'altro oscuro e modesto autore di rime volgari: il Pontano e Domizio da Padova. — Il Pontano, umbro di nascita, napolitano d'elezione, congiunse con tutti i vizi e con tutte le virtù dell'uomo del suo secolo il sentimento della famiglia: curante più della fama di poeta che di quella di cittadino onesto, soggiogato da un cinico egoismo, trascinato dalla sua natura, dagli studi, dai tempi, dal bel cielo del mezzogiorno verso la voluttuaria bellezza della donna pagana, egli fu tuttavia l'unico tra i grandi poeti del Rinascimento a fermare nel distico soave, nel giambo celere, nel fresco falecio l'amore de' genitori, dei fratelli, della sposa, dei figliuoli. Le ingenue elegie *De Amore Coniugali* e il *Quinquennius* per la sua Adriana, le dolcissime *Neniae* per il piccolo Lucio che gli ride dalla cuna, i *Versus Iambici* dettati quando questi non ancor trentenne gli moriva, i *Tumuli* nei quali rivive col ricordo d'una tenera sorella, la memoria del padre, della madre, della figliuola, degli amici, formano la più copiosa e bella corona di carmi ispirati al talamo, alla cuna, al sepolcro. — L'altro, Domizio da Padova, ci è noto soltanto per alcuni delicati sonetti in ricordo della figlia Gigliola, morta nel 1427; ma il suo nome, raccomandato così soltanto a un'opera pietosamente soave, vive nella memoria dei posteri cinto di uua luce, breve sì, ma gentile, nè l'umile

che uscisse l'*Adone;* ai quali principi d'arte è conveniente aggiungerne un altro che concerne l'imitazione dal vero, e del quale il poeta tratta diffusamente in una lettera scritta da Napoli tra il '23 e il '25 al Bruni e citata più sopra in proposito della imitazione da autori di tarda classicità. « *Ma sopratutto lodo l'imitazione delle sue poesie, perchè se, com'ella sa, la Poesia è tanto più nobile quanto più imita; questi suoi versi acquisteranno altrettanto maggiore applauso, quanto è più riguardevole in loro l'imitazione. Plutarco istesso nel libro « De Audiendis poetis » dice che alcuno rappresenterà cose spiacevoli agli occhi e pure darà gusto, perchè imiterà bene..... Però sarà V. S. degna di maggior lode, perchè rappresenta al vivo cose dilettevoli e successi di gloria* ». — Ma questo sano principio d'arte, intorno al quale già a lungo aveva ragionato il Tasso (1), si opponeva la *subbiettività* dell'artista del secolo XVII, che non sapeva e non voleva con occhio sereno riguardare *le cose* e a quelle adattare e *le voci* e *i concetti,* ma che a questi unicamente serviva e questi reputava tanto più mirabili quanto più erano strani e peregrini. Il Tasso medesimo del resto, nel quarto dei citati discorsi aveva detto che « la meraviglia sempre apporta seco diletto, perchè il dilettevole è meraviglioso » (2).

Ma v'ha di più: alla brama del nuovo, cui si doveva giungere con l'imitazione degli autori artificiosi e tumidi della decadenza e con quella della natura in ciò che ha di più bizzarro o recondito, s'univa un'altra tendenza che la sua remota cagione traeva dallo stato delle anime in

---

(1) *Discorsi del Poema Eroico,* libro VI, *passim.*

(2) La teoria del concetto si legge trattata con più larghezza che nel Tasso, se non con altrettanta chiarezza e semplicità, nel dialogo *Del concetto poetico* di Camillo Pellegrino il Vecchio, pubblicato per la prima volta dal Borzelli (op. cit. append. pag. 325 e segg.). Prendono parte alla disputa il Principe di Conca, il Pellegrino, Pompeo Garigliano e il Marino.

quel tempo e la prossima dalla parziale esagerazione dell'antico precetto retorico: doversi rendere col suono della parola l'imagine della cosa. Già nel Cinquecento la musica s'era disposata con la poesia; nel Seicento la poesia medesima doveva essere musica. Alla qual cosa ebbe in modo particolare risguardo il Marino; e però nella seconda delle sue *Dicerie Sacre*, intitolata appunto *La Musica,* elevò questo principio a sistema e così scrisse della attinenza tra la parola e la nota (*pag. 134*$^{v.}$ *dell'ed. cit.*): « *Le dicerie degli uomini eloquenti, col testimonio del maestro di cotal'Arte (Cic. De Orat. II.) altra cosa non sono che canti musicali, il cui concetto non solo molce l'orecchio, ma gli spiriti eziandio diletta e dilettando rapisce: concento mirabile in cui non men che nella vera Musica le differenze dei toni e le consonanze dei numeri necessariamente concorrono. Onde mentre l'invenzione alla disposizione risponde, alla invenzione l'elocuzione; l'azione s'accorda con la memoria e con le cose dette: nè il volto dalla pronuncia, nè la pronuncia dagli atti del corpo discorda; l'ingegno del dicitore s'accomoda al senso degli ascoltanti, la voce all'udito e il movimento della vista si adatta col decoro e col convenevole; e finalmente in tutto il corso del dire il fine al principio, il mezzo all'uno e all'altro, il tutto alle parti e le parti al tutto con bella testura e con artificiosa connessione si confanno; allora quel concento ne riesce che gli uditori prende con la vaghezza e con l'attenzione ritiene* » (1). Ora, se tale il Marino voleva la prosa, quale non dovette desiderare la poesia?

---

(1) E Pierre de Ronsard nella sua " Promesse „ (*Poésies choisies de P. de Ronsard.* Paris, Charpentier, pag. 331 :

> La parolle, Ronsard, est la seule magie :
> L'âme par la parolle est conduite et regie ;
> Elle émeut le courage, émeut les passions,
> Emeut les volontez et les affections;.......

Adone, VII, 1

Musica e Poesia son due sorelle
Ristoratrici de l'afflitte genti,
De' rei pensier le torbide procelle
Con lievi rime a serenar possenti.
Non ha di queste il mondo arti più belle
O più salubri all' affannate menti;....

E musica può dirsi tutta la poesia di Gio. Battista Marino, che non solo fu studiosissimo di quell'armonia imitativa che si ammira presso qualsivoglia discreto poeta, ma volle altresì che il ritmo poetico fosse in sè melodia soavissima. Onde, sommo nella composizione del verso e della strofa, peccò per la soverchia mollezza che volle infondere nella sua poesia lirica e pastorale, già di per sè troppo analitica e per la sonorità e monotonia dalle quali non seppe mandar scevra l'ottava dell'Adone.

Un altro elemento ebbe nella poesia mariniana efficacia grandissima e sfuggì alla analisi del poeta, poichè penetrava tutta l'aria che egli respirava, tutti gli oggetti che toccava, perchè era la vita stessa che egli viveva, come un profumo sfugge al senso di chi è nato in esso e in esso cresce e declina; e questo elemento, questo alito fu un dolce malinconico scetticismo, che il poeta amò e del quale andò ombrata la spensieratezza della sua poesia.

Capitolo III.

UN CANTO FAMILIARE.

La poesia con la quale amo aprire questo esame dell'opera del Marino è la canzone XVI della seconda parte delle *Rime*, che ha per titolo: *In morte di sua madre;* carme unico, in tutte le opere del nostro poeta, ispirato agli affetti della famiglia, unica espressione, per tutta una scuola, di un sentimento non solo non volgare e leggiero, ma nobile e profondamente sentito. Questa canzone pare fuor di luogo nella poesia mariniana e secentista così per la contenenza come per la forma, severe: è un piccolo poema di dolore umano in mezzo a un profluvio di poesia lasciva e vacua, una cantilena triste e grave, come un po' velata, in mezzo al frastuono d'un'orgia bacchica. E l'orgia veramente con gli strepiti suoi tenne soffocata sino alla nostra età questa melodia pensosa; ma oggi che la poesia della famiglia ha toccato, nei versi d'un poeta vivente, quella perfezione cui già eran saliti altri generi letterari, è bene che sia particolarmente illustrata questa gemma che brilla solitaria in mezzo alle sterminate macerie dell'arte del Seicento.

È una canzone petrarchesca, composta di nove strofe con commiato; ogni strofa è di ventidue versi, de' quali uno solo è settenario. Nè questo metro solenne usò a

tutto deve esprimere e spinto all'ultimo limite ». Nè fu primo il Marino a bandire sì fatte teorie poetiche per efficacia straniera come volle alcuno, o per la sola intemperanza del suo genio come altri opinò. Il Tasso medesimo, nei suoi « Discorsi del poema eroico » (1), dopo aver lodata l'*imitazione*, della quale, in proposito del Marino, avremo a discorrere più sotto, vedeva negli stessi poemi omerici questo sforzo costante della parola a significare le sfumature più tenui del pensiero, le modificazioni più sottili della coscienza.

Ma dell'opera sua poetica, attaccata dai malevoli e da' retori conservatori, il Marino fece una vivace ed ampia apologia nella lettera che da Parigi scrisse a' due suoi più fidi, al Preti e all'Achillini. Al Marino, in quel tempo erano rivolti gli sguardi dei letterati d'Italia, di Francia e di Spagna, pieni di ansiosa trepidazione per il poema prossimo a vedere la luce. Il Preti gli aveva scritto: « L'aspettazione universale è grande, ma se ne sperano gli effetti molto maggiori »; e l'Achillini lo aveva proclamato « il maggior poeta di quanti ne nascessero o tra' Toscani

---

(1) (Ed. cit. Vol. cit. pag. 259). " L'arte dei poeti, come dice Dion Crisostomo, è molto licenziosa; e quella d'Omero massimamente, il quale usò grandissima libertà, e non elesse una lingua o con un carattere solamente, ma tutte le volle adoperare e tutte insieme le mescolò. Laonde niun tintore tinse mai sete di tanti colori, di quante egli fece l'opere sue; nè contento d'usar le parole del suo tempo e di tutta la Grecia, usò l'antiche a guisa di vecchia moneta cavata dai tesori di qualche ricchissimo signore; molte ancora ne ricevè da' Barbari, e non s'astenne da alcuna, sol che gli paresse aver in sè qualche piacevolezza, o qualche veemenza; nè trasporta solamente i nomi vicini da' vicini, ma i lontani da' lontani, purchè addolcisca l'auditore, e, riempiendolo di stupore l'incanti con la meraviglia; nè però gli lascia nel proprio paese, o nella propria natura; ma questi allunga, altri accorcia, altri trasmuta, e quasi volta sottosopra; ed insomma si dimostra non solo facitor di versi, ma di parole, o ponendo semplicemente nomi alle cose, o sopra i propri imponendone altri di nuovo, quasi imprimendo sigillo sopra sigillo; nè si guardò da suono o da strepito alcuno di parole; ma per dirlo brevemente, imitò e le voci de' fiumi, delle selve, de' venti, del fuoco e del mare, e oltre a ciò, de' metalli e delle pietre, e delle fiere, delle piume, ed in universale di tutti gl'istrumenti e di tutti gli animali..... " Le quali osservazioni che il Tasso fa sopra lo stile d'Omero non potrebbero essere dal Marino fatte sopra l'opera sua? non sono forse le espressioni del Gautier riferite nella introduzione a questi saggi?

o tra' Latini, o tra' Greci, o tra gli Egizi, o tra gli Arabi, o tra' Caldei, o tra gli Ebrei ». Si attendeva da tutti la sua manifestazione e il suo trionfo infallibili nella Epopea, poichè già, secondo l'espressione dell'Achillini, i componimenti di lui « avanzavano i segni ordinari degli ingegni mortali ed egli aveva posti gli ultimi confini alla lirica poesia ». Ora, ai suoi detrattori che l'accusavano di letteraria disonestà e di plagio e di stravaganza, ai piccoli imitatori che lo saccheggiavano de' suoi concetti, delle sue locuzioni poetiche, della sua erudizione e perfino delle forme metriche e dei titoli, rispondeva in questa lunga lettera (*pag. 334 e segg.*) sferzando gli uni col ridicolo, gli altri con l' invettiva, esponendo le sue teorie poetiche e difendendosi dall'accusa di plagio.

Discorso alquanto a lungo delle lodi che a lui da' letterati d'ogni paese vengono tributate, incomincia con l'attaccare i retori, coloro cioè che « *sebben mancano nella felicità dello stil poetico* », « *sono per altro nondimeno dotati di buona cognizione di belle lettere e di finezza di giudizio* »; e a costoro dice che « *altro ci vuole per illustrarsi, che con discorsi speculativi presumere di far paralleli e riscontri tra i loro scartabelli e la Gerusalemme Liberata, se poi alla prova le misure riescono corte e si fa come il gallo che canta bene, ma raspa male, romanzando in uno stilaccio sì sciagurato, che pare appreso dagli improvvisatori di Puglia, o da' pitocchi di Spoleto* ». « *La importanza,* soggiunge, *consiste nell'atto pratico e non nelle parole;... e chi non è nato a questo rivolgasi ad altri studi, chè il mondo può ben passarsela senza un poeta* ». « *Ma il peggio è* », continua il Marino, « *che vi ha certi giovinotti, i quali appena spoppati dal latte dei primi elementi, vorrebbono subito esser maestri; e per aver dato finora un quinternuzzo di sonettini e di madrialetti, quasi tutti scroccati dalle mie cose, mi fanno il concorrente addosso* ». Rimproverati poi dei furti, han ristampate le rime loro

senza di questi e nelle lor « *pistolesse a' lettori (dove non ha però straccio di grammatica)* » sono andati « *ombreggiando la* sua *persona e tra' denti cinguettando del fatto* suo ». Anzi per discolpare sè stessi e per difendersi dalle imputazioni loro apposte, han cercato di screditarlo, rovesciando in lui il medesimo fallo e dicendo che anch'egli ha tolte poesie dal latino e dallo spagnuolo. E il poeta ad esporre le sue opinioni intorno al plagio: « *L'incontrarsi con altri scrittori può adivenire in due modi, o per caso, o per arte. A caso non solo non è impossibile, ma è facile essermi accaduto e non pur con Latini o Spagnuoli, ma eziandio d'altre lingue, perciochè chi scrive molto non può far di non servirsi d'alcuni luoghi topici comuni che possono di leggieri essere stati investigati da altri. Le cose belle son poche e tutti gl'intelletti acuti quando entrano nella speculazione d'un soggetto, corrono dietro alla traccia del meglio, onde non è meraviglia, se talora s'abbattono nel medesimo; nè mi par poco in questo secolo, dove si ritrova occupata la maggior parte delle bellezze principali, quando tra molte cose ordinarie si reca in mezzo qualche dilicatura gentile* ». Ma l'incontrarsi può avvenire ad arte per una di queste tre cagioni: per tradurre, per imitare, per rubare.

Il tradurre, quando non sia secondo l'usanza pedantesca, sostiene il Marino essere cosa lodevolissima. « *Tradurre intende non già volgarizzare da parola a parola, ma con modo parafrastico mutando le circostanze della ipotesi ed alterando gli accidenti senza guastar la sostanza del sentimento originale* »; per lui la traduzione non deve essere letterale e rendere fin dove è possibile il pensiero e la forma dell'autore; deve invece il volgarizzatore vestire il pensiero altrui di forma propria adattando al gusto presente l'imagine antica, quasi improntando di conio corrente e nazionale il metallo d'una moneta straniera o disusata. Con questo criterio Annibal Caro aveva ridotta in

iscolti l'Eneide e in prosa italiana il romanzetto di Longo Sofista. Anche il Marino confessa d'aver tradotto, per proprio passatempo o per compiacerne altrui, ma « *solo dal Latino o dal Greco passato nella Latinità e non da altro idioma e sempre con le mentovate condizioni* »; e questo assicura d'aver fatto due volte soltanto in due canzoncine trasportate da due elegie d'Ovidio, i *Trastulli estivi* e l'*Incostanza d'amore,* stampate nella terza parte della *Lira.* « *Qualora si prende da autori noti, non si può dubitare di ladroneccio, perciocchè son luoghi pubblici ed esposti a tutti gli occhi che non sien ciechi, onde si concedono a chi prima gli occupa, come le gemme sparse sul lido del mare* ». E come Virgilio nell'Eneide frammise versi d'Ennio e di Catullo e altri lirici ed epici toscani si servirono di versi di Dante e del Petrarca « *così chiunque da essi o da altri piglia a volgere in diversa lingua alcun passaggio più lungo, presuppone che si sappia da coloro che son versati tra' poeti, nè deve esserne chiamato usurpatore* ». « *Anche tra gli Idilli della mia Sampogna un ve n'ha il quale a prima vista potrà forse parer traslato da altro linguaggio straniero, tuttochè il primo e antico fonte, da cui procedono amendue i nostri ruscelli sia Ovidio, e forse prima d'Ovidio alcun altro Greco* ». Egli poi, soggiunge, l'ha aiutato, illustrato, amplificato con diversi episodietti e descrizioni, onde quel che v'è rimaso del suo primiero autore è sì poco, che si può dir quasi nulla, nè sa s'egli stesso così travestito il riconoscerebbe per suo. Ma infine, (con quanta malafede del poeta e con quanta ingenuità di chi gli credeva vedremo discorrendo delle fonti di tutta la poesia mariniana) conchiude scrivendo: « *Siensi traduzioni, per tali si smaltiscano, spendansi per quel che vagliono, non le vendo come mie, nè pretendo di esse altra lode che di fatica* ».

« *Vengo dal tradurre all'imitare; ....a quella imita-*

zione che c' insegna a seguir le vestigia dei maestri più celebri, che prima di noi hanno scritto. Tutti gli uomini sogliono esser tirati dalla propria inclinazione naturalmente ad imitare; onde l' imaginative feconde e gl' intelletti inventivi ricevendo in sè a guisa di semi i fantasmi di una lettura gioconda, entrano in cupidità di partorire il concetto che n' apprendono e vanno subito macchinando dal simile altre fantasie e spesso per avventure più belle di quelle, che son lor suggerite dalle parole altrui, ritraendo sovente da un conciso e semplice motto d' un poeta cose, alle quali l' istesso poeta non pensò mai, ancor ch' egli ne porga l' occasione e ne sia il primo promotore ». Questa imitazione poi può essere o negli universali o nei particolari; la prima s'addice di più al poeta epico ed è più lodevole della seconda che è propria del lirico. L'Ariosto, per il Marino, meglio del Tasso ha saputo imitare i poeti greci e latini e dissimularne l'imitazione. È vero che anche l'Ariosto non ha saputo esser tanto accorto nel celare, « *che non si sia discoverta la ragna* »; ma il Tasso « *è stato maggiore e più manifesto imitatore delle particolarità, perciocchè senza velo alcuno trapporta ciò che vuole imitare, usando assai forme di dire e locuzioni latine, delle quali troppo evidentemente si serve, sì come poco più destro parmi che dimostrato si sia nelle universalità* ». E confortando queste affermazioni con esempi non pochi, nè volgari, conchiude l'esposizione di questa parte della sua dottrina così: « *Per quel che tocca agli universali, s' io abbia bene, o male imitato, ancora non si può giudicare dal mondo, poichè alcuni miei poemi narrativi non sono esposti al giudicio suo. Per quel che concerne i particolari, non nego d' avere imitato alle volte, anzi sempre in quello stesso modo se non erro che hanno fatto i migliori antichi e i più famosi moderni, dando nuova forma alle cose vecchie, o vestendo di vecchia maniera le cose nuove. E s' io questa sorte d' imitazione mi abbia male o bene as-*

Ancora: « Amore (*Ad. VI, 202-206*) un giorno fornito dalla Bellezza d'un arco nuovo e di nuove saette, insuperbito, andò per lo mondo in cerca di ventura; e la sorte, dopo molto viaggio, lo condusse ai sepolcri di Menfi, dove incontrò la Morte. Alla vista dell'orrido scheletro Amore non può trattenere le risa e lo schernisce: tra i due s'impegna una lotta feroce, corpo a corpo, ella vibrando la falce, difendendosi egli con la fiaccola. Ma la Pace, frappostasi, compose la lite, e Amore e Morte se ne andarono per quella notte a riposare sotto il medesimo tetto; all'indomani, di comune accordo, i due si scambiarono le armi. Onde d'allora in poi l'una innamorò e l'altro uccise; Morte condusse ad amare i vecchi, Amore i giovani a morire ». La favoletta è bella e grave di sapienza: Amore e Morte sono divenuti amici; anzi sono stretti in parentela, poichè, soggiunge il poeta scherzando (*Lettere*, p. 368) un vino pessimo che egli ha bevuto su le Alpi è fratello carnale dell'uno e dell'altra. E questa filosofica dottrina egli pretese di adombrare nel suo poema:

Ad. I, 10

Però dal vel che tesse or la mia tela
In molli versi favolosi e vani
Questo senso verace altri raccoglie:
Smoderato piacer termina in doglia;

e altrove l'espresse così:

Ad. VII, 95

O diletto mortal, gioia terrena
Come pullula tosto e tosto cade:
Vano piacer che gli animi trastulla
Nato di vanità svanisce in nulla.

Ma rampollerà dal tedio un sentimento di virtù? Giammai; anzi il saggio deve cercare di tener lontano il tedio con la moderazione e la varietà del piacere:

che uscisse l'*Adone;* ai quali principi d'arte è conveniente aggiungerne un altro che concerne l'imitazione dal vero, e del quale il poeta tratta diffusamente in una lettera scritta da Napoli tra il '23 e il '25 al Bruni e citata più sopra in proposito della imitazione da autori di tarda classicità. « *Ma sopratutto lodo l'imitazione delle sue poesie, perchè se, com'ella sa, la Poesia è tanto più nobile quanto più imita; questi suoi versi acquisteranno altrettanto maggiore applauso, quanto è più riguardevole in loro l'imitazione. Plutarco istesso nel libro « De Audiendis poetis » dice che alcuno rappresenterà cose spiacevoli agli occhi e pure darà gusto, perchè imiterà bene..... Però sarà V. S. degna di maggior lode, perchè rappresenta al vivo cose dilettevoli e successi di gloria* ». — Ma questo sano principio d'arte, intorno al quale già a lungo aveva ragionato il Tasso (1), si opponeva la *subbiettività* dell'artista del secolo XVII, che non sapeva e non voleva con occhio sereno riguardare *le cose* e a quelle adattare e *le voci* e *i concetti,* ma che a questi unicamente serviva e questi reputava tanto più mirabili quanto più erano strani e peregrini. Il Tasso medesimo del resto, nel quarto dei citati discorsi aveva detto che « la meraviglia sempre apporta seco diletto, perchè il dilettevole è meraviglioso » (2).

Ma v'ha di più: alla brama del nuovo, cui si doveva giungere con l'imitazione degli autori artificiosi e tumidi della decadenza e con quella della natura in ciò che ha di più bizzarro o recondito, s'univa un'altra tendenza che la sua remota cagione traeva dallo stato delle anime in

---

(1) *Discorsi del Poema Eroico,* libro VI, *passim.*

(2) La teoria del concetto si legge trattata con più larghezza che nel Tasso, se non con altrettanta chiarezza e semplicità, nel dialogo *Del concetto poetico* di Camillo Pellegrino il Vecchio, pubblicato per la prima volta dal Borzelli (op. cit. append. pag. 325 e segg.). Prendono parte alla disputa il Principe di Conca, il Pellegrino, Pompeo Garigliano e il Marino.

quel tempo e la prossima dalla parziale esagerazione dell'antico precetto retorico: doversi rendere col suono della parola l'imagine della cosa. Già nel Cinquecento la musica s'era disposata con la poesia; nel Seicento la poesia medesima doveva essere musica. Alla qual cosa ebbe in modo particolare risguardo il Marino; e però nella seconda delle sue *Dicerie Sacre*, intitolata appunto *La Musica,* elevò questo principio a sistema e così scrisse della attinenza tra la parola e la nota (*pag. 134v. dell'ed. cit.*): « *Le dicerie degli uomini eloquenti, col testimonio del maestro di cotal'Arte (Cic. De Orat. II.) altra cosa non sono che canti musicali, il cui concetto non solo molce l'orecchio, ma gli spiriti eziandio diletta e dilettando rapisce: concento mirabile in cui non men che nella vera Musica le differenze dei toni e le consonanze dei numeri necessariamente concorrono. Onde mentre l'invenzione alla disposizione risponde, alla invenzione l'elocuzione; l'azione s'accorda con la memoria e con le cose dette: nè il volto dalla pronuncia, nè la pronuncia dagli atti del corpo discorda; l'ingegno del dicitore s'accomoda al senso degli ascoltanti, la voce all'udito e il movimento della vista si adatta col decoro e col convenevole; e finalmente in tutto il corso del dire il fine al principio, il mezzo all'uno e all'altro, il tutto alle parti e le parti al tutto con bella testura e con artificiosa connessione si confanno; allora quel concento ne riesce che gli uditori prende con la vaghezza e con l'attenzione ritiene* » (1). Ora, se tale il Marino voleva la prosa, quale non dovette desiderare la poesia?

---

(1) E Pierre de Ronsard nella sua " Promesse „ (*Poésies choisies de P. de Ronsard.* Paris, Charpentier, pag. 331):

> La parolle, Ronsard, est la seule magie :
> L'âme par la parolle est conduite et regie ;
> Elle émeut le courage, émeut les passions,
> Emeut les volontez et les affections;.......

Adone, VII, 1

Musica e Poesia son due sorelle
Ristoratrici de l'afflitte genti,
De' rei pensier le torbide procelle
Con lievi rime a serenar possenti.
Non ha di queste il mondo arti più belle
O più salubri all' affannate menti;....

E musica può dirsi tutta la poesia di Gio. Battista Marino, che non solo fu studiosissimo di quell'armonia imitativa che si ammira presso qualsivoglia discreto poeta, ma volle altresì che il ritmo poetico fosse in sè melodia soavissima. Onde, sommo nella composizione del verso e della strofa, peccò per la soverchia mollezza che volle infondere nella sua poesia lirica e pastorale, già di per sè troppo analitica e per la sonorità e monotonia dalle quali non seppe mandar scevra l'ottava dell'Adone.

Un altro elemento ebbe nella poesia mariniana efficacia grandissima e sfuggì alla analisi del poeta, poichè penetrava tutta l'aria che egli respirava, tutti gli oggetti che toccava, perchè era la vita stessa che egli viveva, come un profumo sfugge al senso di chi è nato in esso e in esso cresce e declina; e questo elemento, questo alito fu un dolce malinconico scetticismo, che il poeta amò e del quale andò ombrata la spensieratezza della sua poesia.

gliare sopra di lui la condanna che su tutto il secolo, anzi su tutto il Rinascimento dovrebbe cadere. Fu il Marino cittadino meno onesto e scrittore meno casto del lussurioso Pontano, dell'osceno Aretino, del Caro, del Molza, del Casa, del Bembo? Nel Seicento la corruzione, in una forma più molle e più dolce e quasi atteggiata a pietà, si era infiltrata da per tutto: non era più nascosta soltanto negli indovinelli, nei capitoli e nei sonetti dei prelati oziosi e dei poeti allegri, o nelle novelle composte a sollazzo di gioconde ed erudite brigate; sì bene era divenuta più palese e più generale. Se il Marino di questa corruzione fu lo specchio, ne faremo a lui gran colpa? -- Si aggiunga che la poesia licenziosa del Marino ha un carattere di sincerità e di ingenuità che manca a quella dei cinquecentisti, le oscenità dei quali sapientemente si celavano, con ben più riprovevole ipocrisia, nel doppio significato dei vocaboli, negli acrostici e nelle arguzie dello stile. La mala fama di osceno poeta che accompagnò il Cavalier Marino dal Seicento sino a noi non ha ragion d'essere e si dovrebbe una buona volta distruggere (1). E i primi ad accusarlo furono i suoi nemici, che sotto il nome suo spargevano poesie oscene proprie o d'altri poeti del Cinquecento come del Franco e dell'Aretino; tra i quali dovette essere il Murtola durante la dimora in Torino. Onde il poeta se ne lagnava col Duca nella lettera intorno alla sua inimicizia col genovese (*Lett.* p. 14) ricordandogli una insidia simile ordita a Roma da altra « gente livida », dalla quale era scampato per l'autorità di chi lo proteggeva; e soggiungeva che « un sonetto infamissimo » che gli era stato apposto si era veduto « chiaramente essere stato fatto molti anni prima che *egli* na-

(1) Valentino Labate Caridi nell'articolo: *Il Cavalier Marino nella Tradizione popolare* (Riv. abruzzese di Scienze Lettere ed Arti). — Fasc. VII, anno XII, 1897, trattò questo argomento e indicò molte opere licenziose falsamente attribuite al Marino dagli editori avidi di loschi guadagni.

scesse ». — Anche l'*Adone* provocò le censure dei puritani, ed il Marino si raccomandava, in una lettera ad Antonio Bruni, al cardinale Pio di Savoia correttore del poema (*Lett.* pp. 231 e 232): « Che vi sia dentro qualche lascivietta, scriveva, lo confesso; ma quanto vi è di lascivo, è tutto indirizzato al fine della moralità, sì come potrà ben comprendere chi vorrà leggerlo attentamente e sì come io farò vedere al mondo in un lungo discorso (1) scritto da me sopra questo soggetto, dove dimostro la differenza, ch'è tra la lascivia dello scrivere e l'oscurità, e quali sono i Poeti che Platone discacciò dalla repubblica come perniciosi ». E al Bruni medesimo aveva già espresso il suo timore per le correzioni degli inquisitori: « Quel destino il quale perseguitò la vita del povero Adone continua ad assasinargli con la vita l'onore; nè stimo cosa tutta sconvenevole che l'infelice già morsicato da un porco salvatico, ora venga stroppiato da Porci domestici »; e chiudeva consolandosi che la correzione del poema fosse stata affidata al Cardinale Pio di Savoia. — Fu anche il Marino accusato dai contemporanei e particolarmente dallo Stigliani (2) del peccato di Messer Brunetto. Il Borzelli (*op. cit.* p. 39 e segg.) difende con calore e con buone ragioni il poeta napolitano, contro del quale stanno tuttavia dieci sonetti a « Ligurino » (*Rime I,* p. 17-22) che l'autore protesta d'aver composto ad istanza in persona di una cortigiana, ma che tradiscono la passione per un giovinetto, passione che sfuma quando questi si fa adulto; e la stessa canzone *Invettiva contro il vitio nefando,* che

---

(1) Di questo discorso che non vide mai la luce è parola anche in una lettera a Giacomo Scaglia da Parigi (*Lett.* p. 242) dove è detto tra l'altro: « .... Manca ancora (all'*Adone*) un lungo discorso ch'io ho fatto sopra questo libro ed entrava subito dopo la lettera dedicatoria; e veramente mi sarebbe molto caro, che in Italia non si vedesse quest'opera senza esso. perchè oltre il dichiarare molti miei pensieri intorno a siffatto poema, parlo diffusamente dello scriver lascivo ».

(2) V. Mario Menghini: *La vita e le opere di Giambattista Marino.* (Roma, Manzoni, 1888), pp. 97 e 98.

manca nelle prime edizioni delle *Rime* e che il poeta probabilmente compose per mettersi al sicuro dalle accuse.

Del resto, dissi, il Marino fu del tempo suo il figliuolo e il poeta, e noi non dobbiamo dolerci se l'amore, quale era da' suoi contemporanei inteso e professato a noi lasciò trasfuso ne' suoi carmi. La sua poesia è documento prezioso per chi vuole investigare tutte le latebre di quest'anima umana che il Marino stesso disse non avere « meta nè fondo » (*Dic. Sacre,* p. 27); e la molle sensualità e la malinconica filosofia della sua poesia amorosa, che poi si risolvono in un beato epicureismo incosciente cagione ed effetto a un tempo istesso delle contradizioni che appaiono nell'opera tutta del Marino e nella vita civile, religiosa e morale dell'età sua, hanno infine per noi un particolare carattere di modernità.

Ma è tempo di vedere come il Marino nella sua *Lira* abbia dato al sentimento amoroso forma di opera d'arte.

Capitolo V.

IL CANZONIERE MARINIANO.

Era il Marino al servizio di Melchior Crescenzio quando stabilì di pubblicare la prima raccolta di poesie. Della quale pubblicazione egli esponeva il motivo nella lettera di dedica, che ha la data di Venezia 10 febbraio 1602: « Erano fiori che dovevano naturalmente staccarsi dai rami, se dovevano spuntare le frutta »; queste sarebbero state il grande poema: *La Gerusalemme distrutta.* L'edizione (1), elegantissima, usciva nel febbraio medesimo dalla officina di Giov. Battista Ciotti, accademico veneziano, il quale in una nota proclamava il Marino « divino ingegno, un dei maggiori lumi della lirica poesia, anzi miracolo de' nostri tempi »; usciva con la licenza del Consiglio dei X, del quale era segretario un altro letterato e poeta, Celio Magno; usciva aspettata con ansia dal pubblico e tra gli auguri più fervidi degli amici dell'autore. Nè costoro erano persone volgari; sì bene la fama ognor crescente del poeta napolitano, che tuttavia contava

---

(1) *Rime di Gio. Battista Marino, Amorose, Marittime, Boscherecce, Heroiche, Lugubri, Morali, Sacre, et Varie. Parte Prima. All'illustr.mo et Rever.mo Mons. Melchior Crescentio Chierico di Camera.* Con privilegi. In Venetia, presso Gio. Batt. Ciotti M. D. C. II. *Rime del Marino — Parte seconda. Madriali et Canzoni. All'illust.mo Tomaso Melchiori.* In Venetia, presso Gio. Batt. Ciotti, 1602.

già nel 1602 quasi trentatre anni, gli aveva procurato proteste d'amicizia e lodi in rima dal Tasso, da Celio Magno, dal Guarini, dal Bracciolini, dallo Stigliani, da Carlo Noci e da altri valenti. La sua nominanza si era diffusa largamente per le accademie che pullulavano allora in tutte le città italiane e per mezzo dei suoi carmi manoscritti che andavano per le mani d'ognuno, « quantunque assai diversi dai primi esemplari » (1). Ora le *Rime* uscirono divise in due parti: la prima dedicata al Crescenzio constò di quattrocento quarantatre sonetti e fu divisa in Rime Amorose, Marittime, Boscherecce, Eroiche, Lugubri, Morali, Sacre e Varie; la seconda fu tutta di Madriali e Canzoni, quelli in numero di dugento e sei, queste di diciotto; più alcune stanze.

Due principii, ben distinti fra loro, concorsero a formare questa prima raccolta: la tradizione e l'elemento personale. Il Petrarca continuava infatti su la fine del secolo XVI ad essere il maestro dei lirici amorosi, attraverso la lunga serie dei suoi imitatori, i quali ne avevano esagerati i difetti, piuttosto che emulati i pregi. Il *secentismo* del Petrarca si era venuto sempre moltiplicando ed era venuto giù attraverso i secoli XV e XVI sino al Tasso, le rime del quale insieme con quelle del Bembo rispecchiano fedelmente le condizioni e le tendenze della poesia lirica nelle due metà del secolo XVI. La diversa potenza d'intelletto che fu tra l'uno e l'altro scrittore fece sì che mentre nel Bembo è imitazione così la contenenza come la forma, nel Tasso dentro una forma petrarchesca sta un pensiero che bene spesso è originale e vero, che trae la sua ragione non da un *concetto* voluto, ma dalle *cose* reali. Era poi naturale che tutti coloro i quali non sapevano per la manchevolezza della loro intelligenza trasfondere l'idea propria nelle belle parole ereditate dai maggiori,

(1) V. la dedica della seconda parte delle *Rime*.

mettendovi così un'onda nuova di vita poetica, dovessero contentarsi di pigliare e forma e contenuto da quelli; in tal maniera rampollarono i fiacchi e sbiaditi petrarchisti dei secoli XV e XVI. E ben pochi furono in verità coloro che seppero veramente emanciparsi da questa tirannide secolare: la corte Medicea guidata dal Poliziano e, in parte, i poeti Napolitani col Tasso. Ora, poichè già nel Canzoniere erano in germe quegli elementi che poi furono detti Secentismo, cioè il lambiccato e l'artificiato, era naturale che su la fine del Cinquecento quando l'anima italiana, come sfinita dal lavoro immane di tre secoli, non aveva più la forza creatrice, il poeta si acconciasse, pur di non sostare, ad esagerare quanto era già stato scritto, e il falso petrarchismo, fomentato da questa sete del meraviglioso, in tal modo signoreggiasse.

Ma il Marino a questa maniera artificiata aggiunse un secondo elemento efficacissimo: la propria anima altamente poetica, se stesso. Potremmo quindi tentare una divisione di queste prime liriche in due classi: le manierate e petrarcheggianti, e le vere e sentite; sì nelle une, sì nelle altre sarà l'intemperanza secentistica, ma se nelle prime tutto sarà falso o raccattato, nelle seconde il più delle volte si ammirerà freschezza e leggiadria. Così troveremo alcuni sonetti in cui tredici versi di squisita fattura saranno chiusi da un decimoquarto cattivo, siccome un bel grappolo d'uva che abbia gli acini estremi guasti e corrotti.

L'efficacia del petrarchismo nelle sue esagerazioni appare ai primi versi. Ecco come il poeta narra il suo innamoramento (*Rime I,* p. 2):

M' avea del volto appena i campi sparsi
D' intempestivo fior l'età novella,
Allor che Donna, oltre le belle bella
Dolce a la vista mia venne a mostrarsi.

Sentii da terra al ciel l'alma levarsi
Al lampeggiar de l'una e l'altra stella,
Ma tosto uscir da questa luce e quella
Fulmini per cui caddi e fiamme ond' arsi.

Più sotto, egli è servo d'amore (p. 3), ma non sa rivelare alla donna la sua fiamma; il suo cuore si strugge, arde ed agghiaccia ed egli, infelice, non sa a qual partito appigliarsi; ora parla alla bocca, ora agli occhi di lei; ora è geloso (p. 7) dello specchio che ne accoglie l'imagine e si augura che dessa allo specchio dica così:

Queste son, lassa, (sospirando dica)
Del mio fedel le lagrime dolenti....

congelate, s'intende, dalla freddezza di lei. — Quì (p. 8) si lagna che la sua donna non gli conceda di ammirarla e invoca il tempo perchè oscuri i lumi di lei in sua vendetta; più sotto (p. 14) canta le chiome della sua donna spiegate al sole e dice:

Parte scherzando in ricco nembo e folto
Piovea sovr' i begli omeri cadente,
Parte con globi d'or sen gìa serpente
Tra' fiori or del bel seno or del bel volto...

dove l'imagine e le voci sarebbero ben degne della cosa, se il Marino non aggiungesse che Amore se ne sta dentro quei capelli e tendergli *lacciuoli* ed *ami* e a fissare, come *il girasole nel sole* i suoi occhi negli occhi della donna. E i sonetti della gelosia e dello sdegno amoroso si alternano coi sonetti al cagnolino della sua donna, al ventaglio, all'anello; in proposito del quale (p. 34) afferma che contende col sole, come le chiome della donna con lui, e stabilisce così un doppio paragone tra i capelli e l'oro, tra l'oro e il sole per chiudere dicendo che l'anello

. . . . . di tanti mali
rappresenta al *suo* cuor l'eterno giro.

Così ha cinque sonetti *Al Pensiero* (p. 25) dei quali se il primo è buono, gli altri al petrarchismo più stantìo aggiungono il più bizzarro secentismo. Dice infatti nel primo:

> Qualor di vagheggiar desìo mi spinge
> Colei c'ha di mia vita eterno impero,
> Amor nel vago e cupido pensiero
> Quasi visibilmente a me la finge.
>
> E il sembiante gentil forma e dipinge
> Con sì vivi color, sì pari al vero,
> Che lungi il cor dal caro obbietto altero
> Pur come presso a sospirar costringe.
>
> Ei novo Zeusi, a l'oriente tolto
> L'oro, l'ostro a l'aurora e i raggi al sole,
> Il bel crin ne figura e gli occhi e il volto.
>
> Ma poi che le dolcissime parole
> L'alma non ode, ahi, (dice) il pensier stolto
> Schernire anch'egli e tormentar mi vole.

Ma di questo sonetto troppo semplice, troppo facile, il poeta non si contenta; onde nel secondo finge una lotta tra lui e il suo pensiero che corre sempre alla donna, e si dice geloso di esso; nel terzo fa pace col rivale, unico suo amico nei travagli della lontananza, per incaricarlo, nel quarto, di portare alla donna l'anima sua; per ringraziarlo nell'ultimo come il solo messaggio fedele tra l'amica lontana e lui e pregarlo in pari tempo di cessare le sue corse, perchè desse non fanno che accrescergli l'affanno nel cuore.

Era anche necessario che la Dama morisse; e il Marino seguendo la tradizione scrive alcuni sonetti *In morte della sua donna* (1) (p. 142) tutti gelidi e fiacchi, toltone

(1) Non credo che queste liriche in morte della sua donna possano essere state ispirate al poeta dalla morte di Antonella Testa (V. Borzelli, op. cit. p. 37 e segg.).

questo in cui, del resto, l'imitazione dai *Trionfi* è evidentissima:

> Era la notte e tenebrosa e nera
> Ombra mortal da l'Erebo traea,
> E quasi pompa funerale avea
> L'aere coperto e la stellata spera.
>
> Quando ove al casto letto afflitta schiera
> Di verginelle intorno egre piangea,
> Celeste donna, anzi celeste Dea
> Chiuse i begl'occhi in sempiterna sera.
>
> Lasciò da sonno eterno oppressa e stanca
> L'alma la spoglia e da' bei membri usciò
> Qual face suol che sfavillando manca.
>
> E mentre a lato a lei piangendo er' io,
> Morte la insegna sua pallida e bianca
> Vincitrice spiegò su 'l volto mio.

Questa efficacia del petrarchismo si manifesta specialmente nella prima parte del volume composta probabilmente avanti i madrigali e le canzoni, dove argomento è la vita reale e sono talora echi del cuore e lembi d'anima. E le poesie di tale natura, per l'indole dell'autore mobilissima, sono varie e slegate: il poeta canta la Luna, il dono d'una mela, un bacio involato, un caso occorso passeggiando; quì scherza sul canto d'un vecchio sdentato, più sotto descrive la sua donna che cuce e fila; ora è una, non sa di chi, bella mano veduta un tratto biancheggiare, poi sparire, al davanzale di una finestra lontana (e un diamante brillò nelle dita candidissime); poi la mano cantata è quella che vide con grazia squisita sorvolare alla tastiera di un clavicembalo. E questa varietà di soggetti leggieri, questo ramingare che fa l'ingegno per cogliere, nei vari istanti della vita, l'argomento del carme,

dimostrano la mancanza della passione che tutta l'anima sa tenere occupata e piena di sè, e che sola è materia di carmi infiniti.

Nella prima parte delle *Rime,* dove è come tracciata una tenue storia di amore al modo dei petrarchisti, l'imitazione fredda e convenzionale è evidente; dove il Marino segue invece liberamente il suo genio riesce colorito e originale, e piace anche nelle freddure barocche. Le quali pur in queste poesie sentite talora si sovrappongono e signoreggiano; tuttavia bastando spesso la sincerità della ispirazione a dare tutto intero il sonetto o il madrigale o la strofa, hanno quì meno vantaggi che nelle rime nate da pura imitazione.

Sopra tutto nelle Rime Boscherecce, le quali come le Marittime, hanno la loro ragione nel dilagare della poesia pastorale sul cadere del Cinquecento, è talora ingenuità soave di ispirazione e buona espressione: sono ricordi di piccoli avvenimenti, tenui particolari di fatti veduti, di sentimenti provati nei dintorni della sua Napoli, su le rive del suo mare, elaborati poi e ridotti a materia poetica e varia e squisita. Nelle Marittime aggiungesi una discreta visione di paesaggio e di scene marinaresche.

E queste varie correnti di poesia ora si mescolano, ora rimangono distinte. Il più delle volte con assai chiarezza si svela onde il morbo secentista proceda: se il componimento si spoglia de' suoi cartocci, delle sue volute, de' suoi cincinni, come un disegno barocco, la linea che resta è semplice e bella. Così un cattivo sonetto nel quale il poeta « spera dopo il travaglio la prosperità » (p. 63) si può ridurre a questa impressione freschissima: « La tempesta è cessata; ecco, su l'antenna brilla il fuoco di Sant'Elmo; un delfino batte con la coda argentea le acque; e Glauco va distendendo le sue vele ». Ecco come egli prega la Luna (p. 22), perchè gli conceda di recarsi inosservato a casa della sua donna:

Se sempre a te di peregrini odori
Fumino i sacri altari in Cinto e in Delo,
E te, rivolta umilemente al cielo,
L' indica fera mansueta adori,

Questi importuni tuoi chiari splendori
Onde piovon qua giù perle di gelo,
Deh, copri omai col nubiloso velo
Tanto ch' io passi a' miei furtivi amori.

Vaga fuora del sol, s'è ver ch'errante
Accesa il freddo sen di dolce arsura
Gisti di Lathmo in fra l'ombrose piante;

Chiudi l'uscio d'argento e lascia oscura
L'aria; ch'altro splendor notturno amante
Fuor che l' incendio del suo cuor, non cura.

Ma la Luna è sorda e il poeta impreca così (p. 23):

Là giù nel cupo e tenebroso fondo
China il lubrico carro: ivi abbia il vanto
Lo tuo pallor di nere macchie immondo.

O pur d'Arcadia al torto Dio, cui tanto
Ami, in braccio ritorna; e s'esci al mondo
Turbi il tuo lume ognor thessalo incanto.

Quì prega il Sonno (p. 27):

O del Silenzio figlio e de la Notte,
Padre di vaghe inanimate forme,
Sonno gentil per le cui tacit' orme
Son l'alme al ciel d'amor spesso condotte;

Or che in grembo a le lievi ombre interrotte
Ogni cuor (fuor che il mio) riposa e dorme
L'Erebo oscuro al mio pensier conforme
Lascia ti prego e le Cimmerie grotte,

E vien col dolce tuo tranquillo oblio,
E col bel volto in ch' io mirar m'appago,
A consolare il vedovo desio.

E, se in te la sembianza onde son vago
Non m'è dato goder, godrò pur io
De la morte che bramo almen l' imago.

Talvolta un pensiero delicato commuove il poeta: canta di un usignolo schernito dalle Ninfe, d'una coppia di colombi uccisa dal piombo d'un cacciatore invisibile, d'un altro usignolo morto e sepolto pietosamente.

Nei madrigali, spesso sta chiuso in bella forma un arguto pensiero: così in questo intitolato *Saluto nocevole* (*Rime II,* n. LXI):

Mi saluta costei,
Ma nel soave inchino
Nasconde agli occhi miei
Gl'occhi leggiadri e 'l bel volto divino.
O pietosa in aspetto,
E crudele in effetto
Avara or che farete
S'usando cortesia scarsa mi siete?

Più sotto è il *Silenzio che parla* (LXIV):

Donna, io vorrei dir molto,
Ma la lingua tremante Amor mi lega;
Pur se tace la bocca il guardo prega.
Misero quanto stolto,
Quel ch' io voglia non so. Voi che mi siete
Nel core e nel pensier, voi ben potete
Veder ne' pensier miei
E nel mio cor, ciò ch' io voler potrei.

La sua donna cuce (LXXVI):

È strale, è stral non ago
Quel ch'opra in suo lavoro
Nova Aracne d'amor colei che adoro:
Onde mentre il bel lino orna e trapunge,
Di mille punte il cor mi passa e punge;
Misero! e quel sì vago
Sanguigno fil che tira,
Tronca, annoda, assotiglia, attorce e gira
La bella man gradita
È il fil de la mia vita.

Ella fila? (LXXVII) « La mia bella Parca filava la vita mia: Morte troncò lo stame e raggrappollo Amore ». Ma quì è già il concetto barocco, che si viene determinando in altri madrigali. In quello (LXXI) intitolato *Pianti e sospiri,* ad esempio, che, spogliato dei numeri poetici, racchiude questo pensiero: « È naturale che tu anche piangendo sia dura con me: dal sasso nascono i fiumi »; e più in quello (LXXIII) nel quale un neo è chiamato il boschetto d'Amore ove il Dio tende le sue insidie, e nel precedente (LXXII) che vale: « I tuoi occhi sono conchiglie: arca è la bocca dove i suoi tesori ripone il cuor mio; il sole del tuo splendore vi forma le perle e Amore vi fa conserva delle sue; che meraviglia se le perle hai gelate in bocca o liquide negli occhi? » dove non solo è secentista la forma esteriore, ma il concetto medesimo è un tormento del pensiero. Poichè le poesie mariniane si potrebbero, secondo un altro criterio, dividere in due classi: da una parte quelle che spogliate delle figure retoriche e degli scherzi e fronzoli di parole, si riducono a uno schema normale di idee; dall'altra quelle in cui il concetto istesso è lambiccato e falso, come, ad esempio, l'ultimo madrigale citato che s'intitola: *Pianto e riso di bella donna* (1).

Ma la vera poesia d'amore, dissi, è la poesia del piacere, che tiene campo già nelle *Rime.* Giovinetto ancora il Marino componeva la canzone intitolata *Baci,* che subito, diffusa manoscritta per l'Italia, acquistò al giovane poeta altissima rinomanza, e che l'autore amò sempre di

(1) Già la letteratura precedente aveva avuto sì fatti quadretti graziosi e bizzarri, rinnovanti l'antico epigramma. Il Marino infatti trae un sonetto da un epigramma del Bargeo: « Un'aquila ha rapito un capriolo, ma essa pure, volante via, è morta d'un colpo d'arma da fuoco. E Giove dice: Anche gli uomini hanno ora i loro fulmini ». E dal Navagero trasporta « Bacio desiderato » (*Lira III,* p. 43) e « Bacio di donna piangente » dal Pontano. Questo pensiero frequente nella poesia mariniana: « Non Marte, non Vulcano fornirono Cupido di frecce; sì bene gli sguardi dell'amata » si trova pure in una *chanson* (ed. cit. p. 28) del Ronsard.

speciale predilezione (1). Sono sei strofe di quattordici versi, dei quali la maggior parte è di settenari, essendo cinque soltanto gli endecasillabi di ciascuna stanza: metrica disposizione che dà al componimento scorrevolezza e dolcissima soavità. Disse il poeta (*Rime II,* canz. I[a]):

O Baci avventurosi,
Ristoro de' miei mali,
Che di nettare al cor cibo porgete,
Spiriti rugiadosi,
Sensi d'Amor vitali
Che in breve giro il viver mio chiudete;
In voi le più secrete
Dolcezze e più profonde
Provo talor che con sommessi accenti,
Interrotti lamenti,
Lascivetti desiri,
Languidetti sospiri
Tra rubino e rubino Amor confonde
E più d'un'alma in una bocca asconde.

« Una bocca, dolce guerriera d'Amore,

Dolcemente mi sfida
E schiva e lusinghiera
Ed amante e nemica a me si mostra.

« E le due nostre bocche entrano in una lotta di baci: guerra cara e tranquilla ove tutto è bello, ove l'ira è dolcezza, lo sdegno è amore e pace la rissa, ove s'impara a morire, ove s'apprezza la prigionia e piace il perdere non meno della vittoria. — Talora il bacio è interrotto, talora

(1) « La canzone de' baci.... come che scherzo giovanile e poco men che fanciullesco, per essere da me stata nei primi anni dettata, tanto ha non di meno avuto di ventura, che ella è stata da molti nobili intelletti trasportata in vari linguaggi, come schiavone, spagnuolo e pur ora da Monsignor Ruberto Crampone leggiadrissimamente in francese » (Ded. della II parte delle *Rime* a Tomaso Melchiori). La canzone dei *Baci* fu anche musicata dal m.° Tomaso Pecci Senese.

. . . . a pien vien anco impresso,
Spesso un sol bacio beve
Sospir, parola e riso,...

spesso vien doppio, spesso

Tronco è dal bacio istesso
Nè sazio avvien che lasce
Pur d'aver sete il desir troppo ingordo:
Suggo, mordo, rimordo....

Varia è la natura dei baci; ma tra tutti il più dolce è quel che stampa Amore. E colei che « mi strugge » me lo contende

In atto sì gentil che invita e nega
Ricusa insieme e prega.
Pur amata ed amante
E baciata e baciante
Alfin nel bacio il cor mi porge e prende
E la vita col cor mi fura e rende.

Così la canzone, tra un alterno murmure di baci, si va avvicinando a quella fine, con la quale il poeta volle coronare il suo componimento. Il quale è realmente come il tipo ideale della poesia di Gio. Battista Marino, poichè in esso sono già i caratteri particolari di essa: dal concetto voluttuoso distemperato in arguzie, in antitesi, in giuochi di parole, fino alla musica dolcissima del verso e della strofa, somigliante a una fuga di baci:

Un bacio fugge, un riede.
Un ne more, un succede;
De la morte di quel questo si pasce
E pria che mora l'un l'altro rinasce.

E intorno a questa canzone sono parecchie decine di madrigali per ogni specie di baci: dal bramato all'involato, dal dolce al mordace; più due canzonette amebee: *Baci affettuosi ed iscambievoli* (*Rime II*, canz. II) dove sono

interlocutori Aminta e Clori, e *Baci dolci e amorosi* (*ib.* canz. III) fra Tirsi e Filli, nella prima delle quali specialmente l'analisi psicologica e fisiologica del bacio tocca la più alta manifestazione. È Aminta che invita dicendo: « Poichè il susurro dell'onda e l'ombra ne ivita, baciamoci;

> Bacinsi, o bella Clori,
> Le nostre labra e ne le labra i cori.

Nè Clori è restia, chè dice:

> Leghi, congiunga Amore
> Seno a sen, labro a labro e core a core.

Soggiunge Aminta:

> Vita dell'alme è il Bacio
> E vita è di Natura.
> Mira mentr'io ti bacio
> Colà per la verdura:
> Non vedi come strette
> Baciano i fior l'erbette?
> Biacian l'onde le rive?
> Bacian le fronde ancor l'aure lascive?

e Clori:

> Dolce cosa è scontrarsi
> Due bocche baciatrici,
> Dolce cosa è baciarsi
> Due liete alme felici.
> Odi là ne lo speco?
> Non senti tu, come Eco,
> Mentre un bacio s' imprime,
> Invida del piacer molle n'esprime?

E i due pastori raddoppiano coi baci i nodi delle braccia amorose.

Nè senz' alta importanza nella vita del Seicento è questa poesia mariniana del bacio, svelandoci dessa uno degli aspetti che la passione amorosa assume nelle età di

raffinata decadenza: il desiderio di trovare diletti senza fine, che conducano ai sensi un continuato godimento insieme con la brama perpetua. La quale ansia tormentosa Achille Tazio, che il Marino amò e studiò, così aveva descritto, mentre il mondo pagano moriva (1): « Quella cosa che non sazia sempre più è da amarla: e quella che più spazio di tempo si puote usare con la sazietà guasta la dilettazione. Ma la cosa che è in un subito rapita è sempre nuova e tuttavia fiorisce. Perciocchè non ha il piacere che s'invecchi e quanto ne è diminuito per la brevità del tempo, tanto per desiderio diventa maggiore ». Solo il bacio tra gli amorosi piaceri è senza sazietà; e Achille Tazio medesimo l' afferma nel quarto libro del suo romanzo (p. 98 *ed. cit.*), ove scrive che niuna cosa è più dolce del bacio, per avere l'amplesso termine e sazietà ed esser nulla senza il bacio. « Il quale è senza termine alcuno e sempre nuovo ». Ed invero, chè « dalla bocca escono tre cose bellissime: il respirare, la voce ed il bacio. Perciocchè con le labbra ci baciamo l'un l' altro e la fontana del piacere viene dall'anima ». E altrove (p. 35 *ed. cit.*) scrive che « veramente il bacio è la principal dolcezza, che sia dagli amanti gustata, perciocchè egli è partorito dai più bei membri del corpo. La bocca è istrumento della voce e la voce è ombra dell'anima e le congiunture delle bocche mescolate insieme mandano il piacere nei petti e tirano le anime nei baci ».

Che il Napolitano attingesse direttamente al romanzatore alessandrino non oso affermare; tuttavia in questi passi citati e in un altro assai importante del secondo libro (p. 62 *ed. cit.*) è tutta la filosofia erotica del Marino.

---

(1) *Achille Tatio Alessandrino — Dell'amor di Leucippe et di Clitofonte nuovamente tradotta dalla lingua greca,* (Venezia, Nicolini, 1550). — Questa elegante versione di Franc. Angelo Coccio fu ristampata, corretta da S. Ciampi, nella *Collezione degli Erotici Greci tradotti in volgare* (Crisopoli, Didot, MDCCCXIV) in tre volumi. In questa edizione, che noi citeremo anche in seguito, il passo recato leggesi nel l. II, p. 60.

Egli conobbe assai bene i romanzi della letteratura greca morente e in essi trovò elementi acconcissimi ad essere richiamati in vita nel suo secolo; così ebbe il plauso dei contemporanei, dei nipoti degli umanisti, che nei languori e nelle voluttà degli antichi decadenti trovarono un' eco alle proprie voluttà e ai propri languori.

Come è sincera nel canzoniere mariniano la poesia del piacere, così è sincera la poesia del tedio che rampolla dall'animo sazio, stanco della voluttà. Non ha il Marino la tragica efficacia da Meleagro Gadareno che piange con Damide ucciso dall'amor di Eraclito; pure ha molte considerazioni sopra la vanità delle cose, e scrive nella canzone intitolata *Bellezza caduca* queste elegiache soavità:

Bello il ligustro e bella
La rosa, occhio dei fiori;
Questo alfin langue e quella
Smarrisce i bei colori.
Tal'anco, orba d'onori
N'andrà (non andrà molto)
Chi ligustri ha nel sen, rose nel volto.

L'ombra deh! non t'inganni,
O bellezza tradita!
Col vaneggiar degli anni
In apparir sparita,
Si dilegua la vita
E con l'età fugace
Il ben che sì si pregia, il bel che piace!

Ma ecco che d'un tratto corre alla mente del poeta quell'antico: *Coronemus nos rosis antequam marcescant:*

Godi mentre verdeggia
In sua stagione aprile.
Questo ch'or si lampeggia
Vivo spirto gentile
Convien che cangi stile,
E quegli occhi omicidi
Sien sepolcri d'amor come son nidi.

e grida alla Giovinezza:

> Cogli, cogli il tuo fiore
> Che quasi in un sol punto e nasce e muore.

Così un Incerto dell'Antologia Greca aveva cantato:

> È breve il fiorir de la rosa: trascorsa la dolce stagione,
> rosa no, ma roveto ritroverai cercando.

e Pallada aveva risposto:

> A ognuno conviene morir de' mortali: nessuno
> certo è che domani rida per lui la vita.
>
> Questo rifletti, o uomo, e gioia e letizia e sollazzi
> cerca e nel vino trova l'oblio di Morte.
>
> Danza e gioca, la vita sol giorno per giorno traendo,
> e tutte l'altre cose alla Fortuna affida. (1)

E il Marino sanciva la sua morale negli *Amori Notturni* e nell'*Amoroso Trattenimento* (2), lussuriosissimi carmi dove le oscenità di Ovidio trovarono nuovi incanti nei lenocini della molle canzone italiana. — Questi gli elementi della poesia amorosa del Marino nelle *Rime*.

---

(1) Di questa tenera malinconia è come un'eco nell'ode del Ronsard « a Cassandre »: *Mignon, allons voir si la rose....* dove dice alla sua bella (ed. cit. p. 97):

> Cuillez, cuillez vostre jeunesse:
> Comme a ceste fleur, la vieillesse
> Fera tenir vostre beauté.

Il quale concetto è ancor più spiegato nell'elegia « a Ginevre » (p. 281). — Anche Filostrato nella XXXIV^a^ e XXXV^a^ delle sue *Lettere* aveva espressi i medesimi pensieri che il Marino significa nella *Bellezza caduca* e aveva conchiuso: « Non ti ristare adunque, o fanciullo; passa la giovinezza e tardando perde stagione come la Rosa; non ti ristare, su, incoroniamoci e si goda e via si corra... » *Le opere dei due Filostrati volgarizzate da V. Lancetti* (Milano, Molina, 1831), V. II, p. 369.

(2) Quest'ultima canzone che porta il titolo seguente: *Amoroso trattenimento del Cavalier Marino con la sua Cara*, fu pubblicata primamente dal nostro Borzelli (op cit. p. 230) il quale la trascrisse di su una copia assai scorretta che si conserva manoscritta nel R. Archivio di Stato in Modena.

Nella terza parte di esse, pubblicata nel '14 (*Lira* si chiamò allora tutta la raccolta) quando l'autore era omai divenuto il celebre Cavalier Marino, divisa in Amori, Lodi, Lagrime, Divozioni e Capricci, e dedicata al Card. Doria arcivescovo di Palermo, questi elementi si sono modificati assai. L'imitazione del Petrarca è scomparsa e con essa il tentativo di dare alle liriche un carattere convenzionale di unità; invece si è determinata la tendenza a togliere gli argomenti della poesia della vita reale. Onde gli *Amori*, composti di centotrentotto componimenti fra sonetti, madrigali e canzoni, sono altrettante inezie poetiche ora leggiadre e spontanee, ora pesanti e lambiccate, non legate tra loro da alcun vincolo, dove col magistero di un verso tersissimo e luminoso sono stemperati mille frivoli concettuzzi, simiglianti a quelle curve barocche, a quelle piccole onde capricciose, squisitamente dorate, che adornano le cornici delle vecchie specchiere *rococò*. Canta ancora il poeta il seno, le chiome, gli occhi e le altre bellezze della sua donna e la dipartita e la lontananza di lei, ma insieme con quella inneggia a una schiava nera (p. 9), a una bella vedova (p. 10) e per non poche donne, di alcune delle quali ci dà anche il nome, ha sonetti laudativi e amorosi (p. 51 e segg.); canta sonatrici e cantatrici (p. 38 e segg.), pianto e riso (p. 41 e segg.), guanti (p. 71), un oriuolo (p. 71) e pendenti (*ib.*). Così ha un sonetto sopra un *Accidente notturno:*

L'uscio stridulo apersi e da la soglia
Fier custode latrante il piè mi morse;
Vigilavan le serve e 'ntanto sorse
Chiara la luna in ciel più che mai soglia.

Velata Lilla mia di bianca spoglia
Le braccia al collo tacita mi porse;
Ma la famiglia garrula vi corse
Ed io gelai qual gel, tremai qual foglia.

> Io no so dir se da la luce accolta
> Nel doppio sol de' dolci lumi sui
> Fu lor la vista abbarbagliata e tolta.
>
> Coprimmi Amor con l'ali e forse fui
> Cinto da nebbia di sospir sì folta
> Ch' invisibil divenni agli occhi altrui.

e un altro stravagante *Per donna che si pettina* (p. 31) e un terzo *Per donna che si lava le gambe* (p. 21). Ma tra le stranezze da cui il poeta trae argomento di canto, brillano qua e là, in tanta farragine, raggi di soave poesia; si veda questa chiusa d'un sonetto intitolato *Parole*:

> Con pronto ingegno ond'altrui l'alma è tolta,
> Con puro affetto di modesto ardore,
> Con chiaro suono e voce a tempo sciolta;
>
> Con sospir rotti, spiriti d'Amore,
> Lilla ragiona; anima afflitta, ascolta:
> Oh che felice perdita di core!

E per Adriana Basile, cantatrice famosa, ha sei sonetti nei quali è trasfuso quel « desiderio infinito » che è suscitato dal canto nell'anima umana (p. 36 e segg.):

> Vinta da la dolcezza e dal piacere
> A gli accenti del canto ai rai del viso
> L'alma vien meno, il cuor languisce e pere,
>
> E da la spoglia sua sciolto e diviso,
> Mentre che spazia il senso infra le spere,
> È rapito lo spirto in Paradiso.

E più sotto:

> Strano veleno il cor mi rode e sugge,
> Pasce l'aure di dolce e me d'amaro,
> M'empie di gioia e poi m'ancide e strugge;
>
> Al tremolar del dolce canto e caro
> L'anima trema, a le sue fughe fugge;
> Da' suoi sospiri a sospirare imparo.

Egli sogna la sua donna e *Sogno* intitola tre sonetti e tre madrigali, tutte composizioni barocche fuorchè la seguente:

> Vien la mia donna in su la notte ombrosa
> Qual suole appunto il mio pensier formarla,
> E qual col rozzo stil tento ritrarla,
> Ma qual mai non la vidi, a me pietosa.
>
> Pon freno al pianto e pace spera e posa,
> O mio fedel, che tempo è da sperarla.
> Sorridendo mi dice; e mentre parla
> M'offre dal labbro l'animata rosa.
>
> Allor la bacio, ella ribacia e sugge,
> Lasso! ma 'l bacio in nulla ecco si scioglie
> E con la gioia insieme il sonno fugge.
>
> Or qual perfido amor, fra tante doglie
> Deggio attender mercè da chi mi sfugge,
> Se i mentiti diletti anco mi toglie?

Ma anche qui il Marino è fedele alle sue teorie poetiche e cerca il peregrino e l'arguto e l'inaspettato; un madrigale in cui è detto che la donna sua ha labbra di rubino, occhi di zaffiro, d'alabastro la mano, il seno di marmo e il cuore di diamante si chiude così:

> Qual maraviglia, Amore,
> S' a' tuoi strali, a' miei pianti ell'è sì dura?
> Tutta di pietre la formò Natura.

Nè manca l'inno alla sensualità che gli ispira la canzone *Trastulli Estivi,* tratta da Ovidio, e i due sonetti che la precedono e altri componimenti, che non mette conto di rammentare. E al piacere segue lo sconforto: una ninfa che si specchia nell' acqua egli ammonisce così: « Ninfa, la bellezza che ammiri è più fuggitiva dell'onda in cui ti guardi! » e rivolgendosi a un mazzolino di fiori che la sua donna s'era posto in seno, esclama:

Fu pompa amata e cara
Del tuo sen questo dono. Eccol repente
Già fiorito, or languente.
Vedilo inutil erba,
Donna bella e superba, e quinci impara,
Semplicetta e crudel, senno e pietade.
Fior d'uman beltade
Oggi spunta e fiorisce,
Diman cade e languisce. (1)

Notevole è nella terza parte della *Lira* l'abbandono totale dell'imitazione petrarchesca, il che trova la sua ragione nel liberarsi che fa il poeta della tradizione precedente, cui invece rimaneva fedele lo Stigliani. Anche nel periodo alessandrino questo fenomeno si era notato e Callimaco aveva rappresentati i decadenti, mentre Apollonio era rimasto l'esempio degli imitatori. — Rispetto alla forma esteriore è quì un sensibile miglioramento nella composizione del verso e della strofa, che escono di sotto alla penna del poeta sonanti e d' un pezzo; è altresì una intemperanza più regolare, come ridotta a sistema; ci si avvicina all' *Adone*. E però, ad esempio, nel sonetto al Preti, riferito nel precedente discorso, il quale è il suggello della poesia amorosa subbiettiva del Marino, è tutta una metafora, la quale, mentre potrebbe piacere accennata soltanto, quì, ridotta com' è in piccoli frammenti da un'analisi troppo minuta, e chiusa da una terzina quanto bella stilisticamente e metricamente altrettanto barocca nella sua contenenza, non può non ripugnare a chi ha

---

(1) Già Filostrato nelle *Lettere* molte vaghissime cose aveva detto su la rosa messaggio d'amore, che si hanno nel Marino qua e là nei madrigali e nei sonetti di questa III' parte; tra l'altre: « Tu sei tanto bello, dice Filostrato all'amico, che non tu acquisti grazie dal fiore, ma il fiore da te.... » e: « I fiori che ti mando, toccata la tua fronte, non inaridiranno mai più » e più sotto: « Le rose che ti mandai, giunte a te, avvizzirono e inaridirono; perchè? perchè il tuo calore le disseccò..... » il quale concetto è trasportato tal quale nel madrigale *Fiori* a p. 73 della III' parte.

gusto anche mediocre. *Il Tempo*, cui il poeta si rivolge in un sonetto, è chiamato così:

> O Vecchiarel da le spedite piume,
> Ch'agli stellanti cerchi adamantini
> Quasi a volubil cote, il dente affini
> Onde rodere il ferro hai per costume....

Chi, oggi, potrebbe imaginare Saturno che arrota su la cote girante dei cerchi celesti i denti roditori del ferro?

Queste bizzarrie colse il Marino anche per la sua poesia amorosa, che riesce perciò fredda e malinconica là dove si sente lo sforzo dell'artista preoccupato delle sue teorie e vittima del suo secolo e riesce ardente di voluttà dove è interprete verace dei sentimenti che lo animano. Del resto i contemporanei del Marino, tratti come lui dal desiderio del maraviglioso, dovettero gustare ciò che di barocco e di secentista era nel massimo poeta del tempo; questi alla sua volta dalla continuata tensione della mente, sempre vigile per iscoprire novità ed arguzie, dovette avvezzarsi a pensare, dirò così, in metafora e concettini: per la qual cosa non gli si può negare la sincerità neppure quando la sua poesia sembra a noi piuttosto frutto di lambiccate elocubrazioni che di ispirazione libera e geniale. Noi, oggi, possiamo soltanto riconoscere l'intemperanza dell'arte secentista e cercare, se non di indagarne le cagioni prime e remote, di seguirne almeno la via quando essa è nettamente tracciata sino al limite estremo. E questo limite estremo sarà l'*Adone* nel quale appunto troveremo adunati e messi in pratica tutti gli elementi di pensiero, tutti i canoni artistici che abbiamo scelto dalle lettere e notati ora nella lirica amorosa, e che vedremo spiegati ancor più nella poesia religiosa e civile, mitologica e pastorale.

Capitolo VI.

LA POESIA MORALE RELIGIOSA E CIVILE.

Sul cadere del secolo XVI in Italia veniva in fiore la poesia morale e religiosa, che doveva poi continuare per tutto il secolo XVII e il XVIII fino al Parini, in opposizione con la poesia amorosa mariniana da prima e arcadica poi. Tutte le opere del Chiabrera, del Cebà, del Grillo, del Testi, del Ciampoli, dell'Achillini, del Preti e più tardi del Filicaia, del Lemene, del Guidi, dello Zappi e di altri minori, sono ricche di poesie sacre, di sermoni morali, di epistole filosofiche, di carmi gravi per aforismi e per sentenze attinenti alla vita religiosa e civile.

E di ciò molteplici mi paiono essere state le cagioni, delle quali talune intime e lontane, altre prossime ed esteriori. Il Rinascimento, quando esso fu giunto a maturità, si svolse in due riforme: la protestante e la cattolica, rappresentate in Italia questa dal concilio Tridentino, quella dall'indirizzo naturalistico della filosofia e sperimentale della scienza. Divise così le coscienze, i più accettarono le definizioni del clero e seguendo l'opinione predominante, informarono il loro pensiero alla morale che si credette risorta con l'affermazione del dogma. I poeti, per l'indole loro pacifica e aliena dalle ardite speculazioni, furono di questi; anzi sentirono talmente l' efficacia della riforma

cattolica, che nei carmi trasfusero tutta quella religione e quella moralità, senza tuttavia avvedersi della contraddizione perpetua che era tra la dottrina e la vita. E taluno, come il Marino, accoppiò le poesie più lascive con le laudi spirituali, altri, come il Testi, non praticò i precetti che predicava, altri, infine, come il Guidi, fu vano accozzatore di pensieri altrui e di sonanti aforismi. Perciò tutta la poesia religiosa e morale del secolo XVII è strettamente legata da relazioni di causa e d' effetto colla religiosità senza religione di quel secolo e può essere paragonata alle spettacolose cerimonie di un culto che non è espressione dei sentimenti dell'animo, ma cagione di vano godimento alla vista.

L'imitazione della poesia gnomica dei Greci e specialmente della poesia di Pindaro, contribuì senza dubbio a questo dilagare della poesia morale e solenne: ciascuno si credette un vate e volle, come l'oracolo, chiudere tutta la divina e l'umana sapienza nel ritmo numeroso del verso; ma nè il Chiabrera, nè il Testi, nè il Guidi erano l'aquila di Tebe. Contribuì inoltre lo studio dei testi sacri, rinato all'ombra dei seminari e dei collegi, e contribuì l'ipocrisia del Santo Ufficio di licenziare alla stampa le pagine lascive quando erano accompagnate da una « allegoria » e di lasciare che vedessero la luce purchè unite con un sonetto contro Lutero e contro Erasmo di Rotterdam.

Ma questa poesia fu varia a seconda del genio degli scrittori. Perciò i carmi mariniani di tal natura hanno stretta attinenza con tutto il rimanente della sua opera poetica: la sensualità e lo sconforto per la caducità del piacere sono i due elementi che predominano nella sua lirica sacra e morale. Di fatti egli apriva le sue *Rime Morali* con quel sonetto che *Tratta delle miserie umane* e che si che chiude col verso:

Da la cuna a la tomba è un breve passo.

al quale seguiva un altro nel quale *Dimostra la instabilità e la varietà del tempo* dove un elegante filosofare su le stagioni era coronato da questa terzina:

> Hor giunta la stagion fredda e canuta
> Di rughe ha il volto e il crin di neve pieno.
> Così stato ed età quaggiù si muta.

E lodava la vita solitaria e il vivere in rustiche abitazioni ed esponeva quanto sia difficile investigare gli occulti giudizii di Dio e si scagliava contro i ritrovatori dell'oro. Ma se i primi di questi sonetti sgorgano dall'anima del poeta che sempre ne' suoi carmi si compiace di riflessioni su la vanità delle cose umane, gli ultimi rivelano tutto lo sforzo dell'artista che lavora senza calore e senza lena, che professa opinioni cui egli non presta fede.

Della seconda parte delle *Rime* ho già nominato altrove la graziosa canzone *Bellezza caduca;* s' aggiungano a queste due altre canzoni: *Il ferro* (XIV) e *L'oro* (XV); la prima delle quali volendo essere grave e solenne appare fredda, artificiata e pesante: comincia infatti col tibulliano: « Chi fu il primo che scavò il ferro e ne formò le armi? » e continua con l' enumerazione di personaggi mitologici quali il fabbricatore della prima nave, Dedalo, Prometeo, i Giganti, Teseo; e in un modo non meno retorico si chiude. La seconda invece, quantunque manchi di originalità, ha vero movimento lirico ed è tutta facilità e scorrevolezza nelle sue strofette brevi composte di sei settenari chiusi da un endecasillabo. Il poeta si rivolge al biondo metallo e sì gli dice:

> Folle chi pria ti colse
> Da le più ricche arene,
> Chi da l'intatte vene
> Dei monti ti raccolse
> E chi primier ti sciolse
> Di là, dove Natura
> Chiuso t'avea con sì pietosa cura.

Chè nacquero allora gli affanni e le miserie: Pandora scoperchiò il vaso fatato e Giasone corse alla conquista del vello:

Per te sudò di Colco
A superar gl'incanti
Con tanti affanni e tanti
Il guerrero bifolco,
Che domi i tori al solco
De le nemiche biade
Fra se medesime rintuzzò le spade.

Tu, oro, guasti l'amicizia, la concordia, gli stati; fai dell'avaro un Tantalo: lo sa Mida. Tu sei invincibile: dicanlo Danae e tre dee dell'Ida; per te

Le vergini amorose
Cidippe e Atalanta
Perdon lor castità pudica e santa.

Poi, anche Amore possiede aurea la cocca, aureo lo strale; e ferisce a morte. Stolta la donna che cerca oro e oro ha nella chioma, che cerca gemme, ella bellissima fra le bellissime gemme. L'idolo ha d'oro solo il capo, ma il cielo ha d'oro il suolo: così avviene di chi segue il mondo e di chi segue Dio. Benedetta l'età dell'oro, che l'oro spregiava; chi vuol pace e salute, getti via l'inutile, il pericoloso metallo ond'è carco, oppure come il Mago Caldeo lo deponga ai piedi di Cristo. Con questa mistione di miti pagani con pensieri cristiani si chiude la canzone del Marino contro l'oro, fondata sopra una moralità di natura retorica e d'origine scolastica, alla quale del resto, non che il poeta, nessuno dei suoi lettori credeva.

Dalla vita reale traggono i loro elementi un sonetto assai arguto contro l'Alchimia (*Lira III,* p. 271) ed il seguente contro un astrologo (*ib.* p. 223):

Tu pur la notte d'osservar sol vago
De l'umane fortune i casi oscuri,
Vigilante del fato arbitro e mago
Con arguto oricalco il ciel misuri;

E in picciol foglio poi più d'un imago,
Più d'un numero tuo segni e figuri,
Linee ed angoli tiri, onde presago
Mille predici altrui casi futuri.

Deh, che mentre pensoso e taciturno
Spii se sorti ne deggia o liete o felle
Prometter giove o minacciar Saturno;

Seguendo pur per queste fole e quelle
La traccia del destin, qual can notturno,
Forsennato indovin, latri a le stelle.

Così argute e soavi divagazioni su l'umana caducità e sul perenne trascorrere del tempo contengono alcuni sonetti dedicati agli amici per le feste natalizie (*Lira III*, p. 228); l' anno (l' imagine è di Claudiano: *De Cons. Stilich. II*, 427) è come un serpe che si morde la coda, un anello che non ha principio nè fine. Piacque al poeta l'imagine egiziana del poeta alessandrino, poichè la stemperò in tutti questi sonetti e l'adoperò in due luoghi dell' *Adone* (*I*, 24; *X*, 49). — E il mondo che cos'è?

Che altro è il mondo, oimè, che scolorita
Di diletto fallace ombra e pittura?
Spengonsi i lumi e de la nostra oscura
Tragedia al fin, la favola è compita.

Cioè no: la vita non è una cosa vile: perchè scrive al Manso:

Oh nostra umanità! Chi non s'accorge
Che così, se ben Morte il nodo scioglie
Non uccide lo spirto, anzi lo scorge
Là ove poi torni a rivestir le spoglie?

Manso, qual per innesto inciso germe
L'uom ripullula in vita e vola come
Fuor di serico guscio alato verme.

Questa aspirazione alla vita d'oltre tomba traspare qua e là dalle poesie sacre: ora (*Rime I,* p. 181) s'indugia sul versetto *Inquietum est cor nostrum donec requiescat in te;* e su l'altro: *Cupio dissolvi et esse cum Christo* (*Lira III*, p. 152); ora si scaglia contro il mondo, la carne, contro il demonio, ora si ripete tutto compreso di pentimento il *Memento homo quia cinis es* e invita la sua coscienza a piangere i propri peccati.

Ma il Marino non è un asceta; egli sa che l' anima sua è troppo umana

> **E stringe d'ombra un simulacro vano**
> **Ed un fragil piacer sospira e chiede**
> **Ai già caduti fior stender la mano;**

onde anche nelle poesie sacre l' artista del Rinascimento si rivela: infatti a due soggetti maggiormente si ispira: alla morte di Cristo e alla Maddalena; argomenti passionali che pittori e scultori dei secoli XVI e XVII amarono trattare con particolare predilezione, trasformando il Gesù impassibile dei Prerafaeliti nell'uomo del dolore umano, e la Maddalena penitente del medio evo, macerantesi il corpo nella grotta di Betlemme, nella voluttuaria e affascinante donna d' amore. E canzoni, sonetti e madrigali in larga copia scrisse il Marino per la passione di Cristo ed ora poetò sui versetti del Vangelo, ora cantò gli strumenti del supplizio; ora parafrasò (*Lira III,* p. 185) le sette parole dette da Cristo crocifisso; anzi queste e la Sindone di Torino fece anche argomento di due *Dicerie Sacre:* della *Pittura* e della *Musica.* E in quattro sonetti assai notevoli (*Rime I,* p. 187; *Lira III,* p. 176) dei quali il Monti largamente si giovò, descrisse il rimorso e il suicidio di Giuda; in un altro, prendendo ad argomento il passo di Giovanni: *Super pectus Domini recubuit* inneggiò al soave discepolo cui Gesù prediligeva:

Che fra placide larve in luminoso
Sogno a l'eterno e candido sereno
Rapito fuor dal carcere terreno
Legge nei fati ogni mistero ascoso;

e con questa similitudine di incantevole tenerezza chiuse un sonetto a S. Tomaso, l'apostolo incredulo cui il Salvatore risorto faceva porre la mano nella ferita del costato:

Così del suo tremante pargoletto
Ne la fredda stagion madre pietosa
Si pon la man, per riscaldarla, al petto.

Alla passione di Cristo inoltre innalzava il Marino un inno bellissimo con le nove ottave su la Granadiglia (*Ad. VI,* 137-145):

Fiore, anzi libro, ove Gesù trafitto
Con strane note il suo martirio ha scritto.

Per la Maddalena, la più poetica delle figure muliebri del Vangelo, compose un numero di componimenti ancor maggiore che per la passione di Cristo. Tutto il testo di Luca (VII) e di Giovanni (XII) è parafrasato in cento maniere diverse, e stemperato in canzoni, madrigali, sonetti ed ottave. Nè sempre l' asceticismo mariniano seppe tenersi in quella misura che l'argomento richiedeva; poichè l'amore della Maddalena per Cristo è amore umano: i languori, le estasi, i turbamenti dello spirito, l'improvviso smarrirsi dell' anima innamorata trovano nel Marino un cantore sapiente. Onde in un madrigale che ha per titolo il passo: *Lacrimis cepit rigare pedes eius,* così canta la peccatrice, memore del salmo: *Quasi cervus desiderans fontes aquarum, sitivit anima mea Dominum:*

M'hai già per darmi vita
Celeste amor ferita:
Del tuo divino amore
Sento la strale al core.

Ecco che a l'onda viva
Qual cerva fuggitiva,
L'alma piagata langue
E questo pianto mio de l'alma è sangue.

E in quattordici ottave *Su la Maddalena di Tiziano* pubblicate da prima nelle *Rime,* poi ancora, con qualche emendamento, nella *Galeria* celebra le bellezze della santa:

O come bella a la solinga grotta
Pecorella romita, entro ti stai.
O come chiara, ove più quivi annotta
L'ombra rallumi coi celesti rai.
O come dolce in flebil voce e rotta,
A ragionar col Sommo Amor ti stai....

Il poeta loda gli occhi, le chiome, la bocca, la candida mano, e il terso alabastro:

Candida man, che già maestra impura
Fosti d'immondi studi e d'artifici,
Per accrescer le pompe e di Natura
Le malnate bellezze allettatrici;
Ahi con che dolce affettuosa cura
Larga ministra di pietosi uffici,
Come dianzi dei Vaghi affanno e pena
Fosti del uman Dio laccio e catena.

Ond' è che nelle poesie del poeta napolitano la Maddalena appare quasi l'ideal tipo della donna amante, divinamente amante: essa incarna la mistione del mondo umano e del celeste e rappresenta quell' ascetismo sensuale che massimamente trionfa nella età di fisico e morale decadimento. Poichè in queste età in mezzo al trionfante sensualismo si hanno spiriti talmente raffinati, da porre ogni loro gioia nell'esaltamento dei sensi, in un gaudio umano e divino nello stesso tempo, che nasce nella mortificazione della carne, e della elevazione dello spirito. Dio non è più l' idea astratta che occupa la mente, ma lascia freddo il cuore, nè il terribile punitore dei delitti e aggiudicatore

delle pene; sì bene egli appare sensibile e vivo nelle sue imagini e il Cristo parla dalla Croce e sorride alle vergini rapite nell'estasi. Perciò S. Teresa di Gesù che questo ascetismo raffinato incarnò, scrivendo dell'orazione così significava i godimenti di tal natura: « È un sonno delle potenze, le quali nè del tutto si perdono, nè intendono come operano. Il gusto, la soavità ed il diletto è maggiore senza comparazione che il passato (quello cioè che si ritrae dalla orazione meno intensa); ed è perchè l'acqua della grazia dà fino alla gola a quest'anima, di maniera che non può ella andar più avanti, nè sa come, nè vorrebbe tornar più addietro: gode grandissima gloria. È come uno che sta con la candela in mano, che poco gli manca per morire di morte che molto brama; sta godendo in quell'agonia col maggior diletto che si possa dire: non mi par altro se non un morir quasi affatto a tutte le cose del mondo e star godendo di Dio. È un glorioso deliramento, una saggia e celeste pazzìa dove si apprende la vera sapienza ed è una dilettissima maniera di godere che sente l'anima ». E più innanzi: « Rimane l'anima dopo questa orazione ed unione con grandissima tenerezza di maniera che vorrebbe tutta struggersi, non di pena, ma di certe lagrime gaudiose; trovasi bagnata di esse, senza essersene accorta, e senza sapere quando nè come le sparse; ma le dà gran diletto il veder mitigato quell'impeto del fuoco con acqua che più lo fa crescere » (1). Ora, anche il Marino in talune delle sue liriche religiose accenna a questo struggimento dell'anima e in un sonetto (*Rime I*, p. 182) in cui « esorta i sensuali a mutar l'amore umano in divino » esclama:

Mirate qual bellezza altra maggiore
Quai maggior pompe altrui prometta e mostri
E quasi diletti il crocifisso Amore.

(1) *Opere di Santa Teresa voltate dall'originale spagnuolo in italiano.* Milano, Pirotta, 1845, vol. I, p. 93, 106-7.

Stringa omai dolce e scaldi i desir vostri
Rotto crin, ciglio chiuso; e trovi il core
Nel sangue e nel pallor le rose e gli ostri.

e rivolgendosi al sangue sudato da Gesù nell' orto (*Lira III*, p. 177) dice:

O Amor sanguinoso,
Prigionier violento a forza sciolto,
Che malgrado del fren che ti ritiene
Non capendo nel cuor spezzi le vene,

O Sangue prezioso,
Prezioso sudor, perchè m'è tolto
Le pure macchie di quell'ostro santo
Asciugar co' sospir, lavar col pianto?

Accenti di dolce tenerezza sono nella canzone *Christo smarrito*, dove Maria lamenta lo smarrimento del figliuolo: canzone tutta freschezza di poesia, come quella che trae nascimento dalla semplicità della narrazione evangelica, e dagli ardenti versetti della cantica, su la quale anche Teresa di Gesù componeva i sublimi suoi: « Pensieri sul-l'amor di Dio »:

Iva la verginella
Qual tortora solinga
Di questa parte in quella
Peregrina e raminga,
De la sacra cittade
Scorrendo or qua or là tutte le strade,

cercando il suo diletto; invano. E alle donne di Gerosolima diceva:

O figlie di Sionne,
Ch'errando ite per via,
Voi vergini, voi donne,
Vi prego in cortesia,
Date, datemi avviso
Dove tanto splendor fa Paradiso.

E loro descriveva le vaghe sembianze dello smarrito e si lagnava con Giuseppe che non l'aveva saputo guardare. Finalmente entrata stanca nel tempio, lo trova assiso fra i Dottori:

> Sì come quando appare
> A legno che vacilla
> In tempestoso mare
> Face destra e tranquilla,
> Sparve ogni nebbia grave
> De la sua stella al lampeggiar soave.

Ma questi saggi possono bastare a dar un' idea della poesia religiosa del Marino. Alla quale sono due difetti capitali derivanti l'uno e l'altro dalle teorie e dal gusto del poeta e dei tempi: l' abuso della mitologia mescolata con i concetti cristiani e la smoderata brama di novità, che in questo genere più che negli altri conduce il poeta al barocco. Perciò nel madrigale *Christo Amore* Cupido si traveste da Cristo e Cristo da Cupido (*Rime II*, m. CLXXXIX), in un altro S. Lorenzo è detto « Salamandra di Cristo anzi Fenice » (m. CLXXV); un terzo (*Lira III*, p. 186) che s'intitola *capitc Inclinato* contiene questa morbosa stravaganza:

> Sovra legno di Croce
> In mar di sangue asceso
> Il divin Pescatore ecco che pesca.
> E perchè resti a l'esca
> De la parte mortal schernito e preso
> Il pesce rìo divorator d'Adamo,
> Fa di sè stesso un amo (1).

(1) Ecco: in questo madrigale sono adunati appunto tutti i vizi del secentismo: da prima il poeta pensò forse all'amo, imagine che alla sua fantasia avvezza a cogliere o a volere le relazioni tra le cose più disparate, fu suggerita dal Cristo col capo chino; l'amo richiedeva il pescatore; poi il legno, poi il mare, poi la preda. Si perde di vista l'idea principale per seguire i tortuosi sentieri e complicati della metafora che diventa così allegoria; mancando alla mente il termine primo della realtà, cui la figura deve convenire, si ha l'inverosimile e il falso.

Se poi ci chiedessimo di quale natura sia stata la religione del Marino, dovremmo dire che fu quella dell'età sua e d'un poeta. Egli non fu pensatore: non si propose mai nessuno di quei formidabili e insolubili problemi che o confermano nella fede o rendono increduli; ma visse pago di quella religiosità che allora era nella parte colta degli Italiani. Fu poi immune da ogni eresia, anzi con la violenza di un inquisitore nella *Galeria* si scagliò contro gli eresiarchi e gli scismatici antichi e moderni e difese i gesuiti e la Chiesa scrivendo *La sferza invettiva a quattro Ministri della iniquità;* prosa di citazioni bibliche che salvò, come crede giustamente il Borzelli (1), il poeta dalla rovina che doveva travolgerlo dopo la morte del Concini. Ma sì le poesie, sì quell' invettiva sono scritture scolastiche, che traggono origine dalla consuetudine o dall'utilità loro, più che dai fondati convincimenti dello spirito. Il Marino, in breve, fu quanto alla religione un umanista, ma dell' estremo Rinascimento: egli è pagano nella poesia e nella vita, ma l' una e l' altra copre col manto della cristiana pietà che la riforma cattolica vuole ed impone.

E umanista fu anche rispetto all'amore per la patria. Egli ama l'Italia, ma essa è per lui la donna gloriosa ricinta delle bende sacre e dell'antico lauro, reggitrice del mondo; essa è quell'insieme di ricordi e di tradizioni che, sopravissuto all'ultima rovina, raggiò luce di civiltà durante tutto il Medio Evo; cui il Rinascimento ravvivò ed accrebbe, ma anche modificò, riducendolo a letterario entusiasmo, con grave danno dello svolgersi del pensiero nazionale. Perciò l'Italia degli umanisti non fu più l'Italia vera colle sue città moderne, con i suoi castelli, i suoi porti, i suoi commerci e le sue arti, ma fu un'Italia tutta artificiata, risorta con le memorie di Roma classica, bella

(1) *Op. cit.* p. 135 e segg.

come una statua antica discoperta, ma, come questa, fredda, cieca, muta, senza vita. Onde i sonetti a Roma, a Venezia, a Firenze sono componimenti che risguardano le glorie di ciascuna città, ma che mancano, come di una larga comprensione istorica, così di vero affetto di patria. Amò il Marino la sua Napoli, ma più per le bellezze naturali ond'è adorna, che non perchè gli era città nativa: le lettere degli ultimi anni di vita, nelle quali parla degli onori prodigatigli dai concittadini e descrive le delizie del sito, non hanno neppure un accenno affettuoso per la patria. Del resto giova qui ripensare a quanto fu detto in proposito della famiglia: la poesia civile era per lui, come era stato per i poeti del Rinascimento, il panegirico del signore o l'invettiva contro i nemici di quello; Claudiano già aveva fatto altrettanto. Anche il fluttuare delle sue idee tra la politica di Carlo Emanuele, degli Spagnuoli e dei Francesi, trova la sua cagione nelle condizioni di vita e nell'indole del poeta, il quale tuttavia amò sempre, per quanto gli fu possibile, sollevarsi sopra le passioni politiche e dall' alto contemplando le umane vicende, quelle, senza parteggiare per alcuno, narrare, come Omero, serenamente.

Piuttosto come i poeti tutti dell'età sua, incitò i principi alla guerra contro i Turchi e quando questi presero Taranto e poi per opera del principe Doria ne furono scacciati, in quattordici sonetti cantò quell'impresa (*Rime I*, p. 135 e segg.).

Capitolo VII.

GLI EPITALAMI E LA POESIA ENCOMIASTICA.

I tre panegirici *Il Tebro festante, Il Ritratto* e *Il Tempio* si leggono di solito insieme con gli *Epithalami* coi quali formano il volume mariniano delle poesie laudative (1). Le quali composizioni, aventi uno spiccato carattere di decadenza (anche nell'età alessandrina e nell'ultimo periodo dell'Impero il Panegirico e l' Epitalamio sono i componimenti poetici più usitati) noi non dobbiamo giudicare coi criteri d'oggidì. L'essere stato il Marino poeta del Rinascimento basterebbe per iscusare l'adulazione, da cui non vanno esenti i suoi carmi; ove poi s'aggiunga che l'esagerazione fu uno dei difetti peculiari del Seicento non solo, ma di tutto il periodo umanistico, onde ogni capitano vinceva Achille e Marte in valore, ogni donna Elena e Venere in bellezza, Penelope e Lucrezia e Minerva in virtù, castità e saggezza, ogni poeta Omero e Pindaro nell'arte; noi non ci meraviglieremo se il Marino in queste poesie il più delle volte non solo ci lascia freddi e indifferenti, ma ci stanca. La qual cosa egli stesso riconosceva come facilissima ad accadere a chi loda e così

---

(1) Cito quest'edizione: *Fiori di Pindo del Cavalier Marino*: Venezia, Ciotti, 1616. È una delle migliori e contiene i tre panegirici, i due idillii *Rapimento d'Europa* e *Testamento amoroso*, e tutti gli *Epithalami*.

ne scriveva al Bruni (*Lett.* p. 102-103): « So che gli encomi usciti dalle penne dei poeti benchè valorosi sogliono apportar sospetto d'adulazione, perchè non si può negare che non diano per lo più nell' eccesso o con Iperboli o con simili maniere d'ingrandir le cose ».

I primi saggi di questa poesia sono nella *Lira.* Le *Rime Heroiche* contengono sessantatre sonetti, in gran numero dei quali sono stemperate fredde lodi dei principi e di personaggi per gradi eminenti o nella storia famosi. Così vi si trovano lodati Clemente VIII, il granduca di Toscana, il duca di Parma, cardinali, letterati, gentiluomini; Enrico IV e Maria De' Medici e il Colombo; ma lodi sì fatte, non espressioni spontanee di gratitudine e d'ammirazione, ma frutto di consuetudini cortigiane e per natura assai simili a quelle che i *Graeculi* di Roma andavano propinando ai banchetti patrizi, mancano d' ogni poetica venustà. Prive come sono di sincerità, hanno queste poesie raccolti in sè, come le sacre, i vizi del tempo: preziosità di concetti e bizzarrie di forma. Provano esse tuttavia come nei due anni di dimora in Roma il poeta fosse entrato nella famigliarità dei prelati della corte pontificia e godesse il favore di parecchi principi italiani. — E i nomi dei personaggi aumentano nelle *Lodi* della terza parte della *Lira*: i Savoia, i Doria, gli Spinola, gli Aldobrandini, gli Estensi, i Farnesi e altri nobili casati italiani trovano nel Marino il proprio panegirista; dal Marino hanno lodi gentildonne, predicatori e poeti. Ma prima del '14 erano già usciti due componimenti encomiastici: *Il Tebro Festante* in ventotto ottave e *Il Ritratto* in dugento trentotto sestine; nel '15 infine, a Lione, usciva *Il Tempio* in dugento e novantasette sestine e l' anno seguente al Concini era dedicata la raccolta degli *Epithalami* che uno per volta avevano già veduta la luce.

La poesia encomiastica nell'antichità aveva trovato un cultore celebre e celebrato: Claudio Claudiano. Egiziano,

se non di nascita, d'educazione e di studi, come Nonno Panopolitano, si era venuto formando su le opere erudite di Grecia e di Roma, quella vasta cultura e peregrina che doveva essere il fondamento della sua poesia. Ma, mentre il Panopolitano scrisse in greco le sue due opere, Claudiano poetò in latino; e il latino di Claudiano è tutto luce e colori, ricco di tropi, d'accenni storici e mitologici: è latino d'Alessandria. E fu scrittore di panegirici e d'invettive: Rufino ed Eutropio sono da lui sferzati sì fieramente come altamente sono lodati Onorio e Maria, Stilicone e Serena. Con Claudiano che tolse a suo modello Catullo, il panegirico diventa un genere letterario fisso: o si fa entrare il fatto storico dentro un contorno mitologico, oppure nella narrazione di esso, a mo' di episodi, mitologiche finzioni vengono inserite. Il Marino che, come Nonno della greca, riteneva Claudiano luminare della latina letteratura, trovò nel poeta alessandrino il suo modello per i panegirici e le invettive, poichè tutti i componimenti laudativi mariniani ove non sono schietta tradizione o parafrasi di Claudiano, da Claudiano tuttavia sempre derivano.

Subito il primo panegirico, *Il Tebro Festante*, è imitato da Claudiano: Fileno, che è il Marino stesso, uscito una sera triste e pensoso fuori di Roma, vede il Tevere sbucare dalla spelonca dove sta chiuso e salutare la città eterna e rallegrarsi con lei per l'elezione del papa di casa medicea. Il qual motivo permette al poeta di tessere le lodi di Leon X e di Clemente VII, dei principi fiorentini e di Leone XI, il nuovo eletto. Ora, questo stesso concetto è verso la fine del panegirico di Claudiano *Dictus Probino et Olybrio Coss.* Il Marino in qualche punto non imita, ma traduce gli esametri latini (1); ma ciò che più

---

(1) Il Tevere, che si commuove, ad esempio, in Claudiano è descritto così:

v. 209. Accepit sonitus curvis Tiberinus in antris
Ima valle sedens. Adrectis auribus haesit....

importa è la generale concezione che anche il Monti poi farà sua. D'altra parte questo componimento nel quale l'autore introduce sè stesso ascoltatore del Tevere è documento delle condizioni poco floride nelle quali doveva versare il Marino in quell'anno 1605; poichè è detto che

Fileno umile pastor, Filen che nacque
Del bel Sebeto in su le rive ombrose,
Cui poscia a piè de' colli e lungo l'acque
Del gran fiume latin sventura espose,
Dove in istil, che a gentil cor non spiacque
Sotto stelle cantò poco pietose,
Sospirando sedea tra verdi faggi
De l'avaro destino i gravi oltraggi.

Più sotto faceva vaticinare al vecchio fiume giorni men tristi per la poesia:

Muse infelici e voi cigni canori
Che gran tempo scacciati iste vagando,
Ecco vien chi v'appresta in su 'l mio lido
Soave l'esca e riposato il nido.

Nè *Il Tebro Festante* è macchiato di bassa adulazione: sono le speranze di tranquillità e di lietezza che la Cristianità e le arti della pace han concepito di Papa Leone: Claudiano nel panegirico che servì di modello al Marino è certamente nelle lodi meno temperato e meno sincero. Le ottave poi sono già classiche, sebbene la contenenza

---

v. 214. Illi glauca nitent hirsuto lumina vultu
Caeruleis infecta notis, reddentia patrem
Oceanum; crispo densantur gramine colla;
Vertice luxuriat toto crinalis harundo,...

I quali versi il Marino, compendiando, tradusse nei seguenti:

st. 5. Ed ecco il Tebro fuor da la profonda
Spelonca ombrosa ond'ha principio e fonte
Scosse trecciata di palustre fronda
La verde chioma e la cerulea fronte.

di ciascuna di esse non sia ancora, come nell'*Adone*, divisa sempre in quattro distici accoppiati.

Poi il poeta nel novembre del 1608 dava alla luce *Il Ritratto*. Il conte di Rovigliasco gli aveva fatta la dedica a Carlo Emanuele I; letterati piemontesi e francesi avevano composto per l'autore sonetti italiani, distici e carmi latini, sestine e sonetti in francese; il panegirico poi, a detta del dedicante, era « componimento nuovo, anzi, e per lo genere del Poema e per la maniera della testura, il primo che si *fosse* ancora nella nostra lingua veduto »; « componimento che per essere stato formato tra gli strepiti della Corte, su i moti del viaggio e nello spazio di sì pochi giorni *era* da stimarsi degno di maggior loda ». Nel *Ritratto* il poeta si rivolge al Figino, pittore della corte piemontese e dopo averne lodata l'eccellenza nell'arte, lo invita a compiere un'opera che sia per rendere il suo nome immortale. Indi passa a descrivere l'Italia,

Italia bella al cui terren fecondo
Con schermo natural d'acqua e di sassi
Perch'al Barbaro ardir si possa opporre,
Il mare è fossa e l'Apennino è torre.

e discorrendo delle Alpi si ferma al Monviso,

Alto così che i musici augellini
Ponno i concenti apprender da le sfere,
E del celeste Can troppo vicini
Temon gli assalti ad or ad or le fiere.
La cima oltre le nuvole eminente
Il sussurro de' tuoni appena sente.

Dal Monviso nasce il Po, fiume reale: su le sue rive abita un signore, Carlo Emanuele di Savoia. Nato da stirpe famosa, ebbe la puerizia illustrata da un fatto memorabile, quasi prodigio: fanciulletto ancora, come Heracle, uccise due serpi; cresciuto in età e in forza dedicossi ai duri esercizi del corpo e si apparecchiò con gli studi al

governo. E qui il poeta, passando ad enumerare le opere del duca, descrive una galleria di quadri cui è destinato anche quello che il Figino deve compiere; le bellezze corporali di Carlo, il suo abito, il suo cavallo, dànno modo al Marino di lodare l'imagine del suo signore, di ricordarne l'impresa di Vinone e di passar poi ad esaltarne le doti morali, la qual cosa deve essere compimento del ritratto. E col duca trova modo di lodare Gabriello Chiabrera, il conte di Verua, Mons. di Porcieres, Ludovico d'Agliè, il Botero; di illustrare la fortezza, la temperanza ed i leggiadri studi di Carlo Emanuele, la sua magnanimità nel rifiutare la regale corona in Arli, la sua religione, l'ordine mauriziano, i santuari più celebri del Piemonte e di raccontare d' una grave malattia del duca guarita per le preghiere di Carlo Borromeo. Il panegirico si chiude con un caloroso appello al suo signore perchè si faccia capo d'una guerra contro i Turchi.

Uno è dunque l'argomento del poemetto che veramente può dirsi una breve epopea sabauda: la storia mentre si fonde assai bene con le descrizioni e l'*ethopeia,* sta a disagio con la mitologia che entra solo nelle comparazioni e troppo sa di voluta. Assai di frequente il poeta tratto dalla natura della materia eccede e dà nel secentismo e pecca di soverchia prolissità, come là (s. 56) dove descrive la fabbrica della Galleria, la persona del duca ed espone i fatti della storia sacra che gli hanno consigliato il disprezzo dei piaceri. Tuttavia ha passi felicissimi, quali la descrizione d'Italia e del Po, la narrazione delle gesta di guerra, del duca e dei miracoli della Madonna di Mondovì,

> Ove da lunge erranti e peregrini
> Traendo il fianco i popoli devoti,
> Al nume verginal supplici e chini
> Ergono altari a prova, affiggon voti,
> E fan tra sculti argenti e fuse cere
> Fumare incensi e sfavillar lumiere.

E belle sono le sestine seguenti (209-212) ove sono enumerate le grazie della Vergine:

. . . . Ella, a cui lassù nulla si nega
Con alti effetti e con mirabil opre,
A mercè di chi piange e di chi prega
Del Ciel quaggiù le meraviglie scopre.
Pendon da l'alte mura intorno spasi
Ne le tabelle istoriate i casi.

Luci che ingombre di perpetua notte
Non miraro giammai raggio celeste,
Le tenebre natie disperse e rotte,
Le stelle e il sole a vagheggiar son deste.
Lingue a cui voce articolar fu tolto,
De' lor lunghi silenzi il nodo han sciolto.

Piante, che per lo suol gravose e tarde
Strascinavan serpendo il corpo lasso,
Dritte e leggiére e stabili e gagliarde
Stendon spedite agevolmente il passo.
Viscere già gran tempo enfiate e grosse
Son da l'antica sete alfin riscosse.

Membra tremanti, assiderate, attratte
Il perduto vigor rendono ai nervi.
Corpi, cui furia iniqua agita e batte,
Del Principe infernal soggetti e servi,
Vomitando lo spirito tiranno
Del flagello oppressor liberi vanno.

Ma anche in questo panegirico, pur essendo originale la trama, imitati da Claudiano sono molti particolari. Così le sestine 34 e segg. dove si parla dell'infanzia di Carlo son tratte dai versi 156 e segg. del *Panegyr. de IV Consulatu Honorii;* tutto l'episodio delle serpi (sest. 41-64) è quasi tradotto dalla *Laus Herculis* (1); gli esercizi (sest. 50

(1) Il piccolo Carlo che strangola i due serpenti, ad esempio:

sest. 49. E le teste e le code immonde e sozze
Si preme al petto e strettamente abbraccia,
E le profonde e le smisurate strozze
Tra le piccole palme afferra e schiaccia;
Così scoppiata alfin con man di latte
La pestifera copia a terra sbatte.

e segg.) derivano dai versi 39 e segg. del *Panegyr. de III Cons. Honorii* e i disagi della guerra (sest. 115) dai versi 48 e 49 dello stesso panegirico; l'accenno ad Achille amico della poesia e del canto è nei distici (v. 19-20) che precedono l'*Epith. de Nuptiis Honorii Augusti*, e la invocazione (sest. 132, 133) ai fiumi che corsero sangue e alle glebe che smosse discoprono le ossa dei vinti è nei versi 131-137 del I° libro *De Cons. Stilich.* — Pure tutti i passi accennati, tolti qua e là dal suo modello, il Marino mirabilmente ordinò e fuse nella sestina leggiadra e musicale; onde la lettura di essa riesce piacevole per il naturale succedersi dei pensieri, per l'efficacia della dizione, la ricchezza della rima e del verso.

Sette anni dopo *Il Ritratto* il Marino pubblicò *Il Tempio*, panegirico di Maria de Medici, dedicato alla moglie del Concini Eleonora Galigai. Scritto anch'esso in sestine assomiglia, per la tenuità della trama, al *Ritratto*. Invocate e pregate le Muse comincia a descrivere il tempio che vuole erigere alla regina Maria: sarà l'ottava meraviglia del mondo questo tempio simbolico fondato sopra l'Eternità, la quale

. . . . stabile e costante
Del veglio alato il vago volo affrena
E in groppi di durissimo diamante
Gl'anni fugaci e i secoli incatena;

e verrà costrutto di marmi lucidi, disposti in bella architettura: logge, scale, colonne, capitelli, cornici, balaustre, metope, triglifi, modiglioni, astragali, tutti di pietre e di metalli preziosi. Uno dei pittori più eccellenti d'Italia tra i fogliami e i viticci che formeranno il festone cingente

---

e Claudiano:

v. 57. Corripis exiguis mox grandia guttura palmis
Et quamvis teneri cogens in brachia pondus
Corripis impressos relevans tellure dracones.

l'edificio, gruppi d'amorini dipinga; e l'uscio sia d'oro e tutto istoriato delle imprese pacifiche e guerresche di re Enrico IV; e il colonnato esterno sia adorno delle statue di Cinzia, di Minerva e di Citerea; e ai quattro angoli sia raffigurata la Monarchia dell'universo in quattro donne: l'una simbolo delle nazioni civili, l'altra delle genti d'oriente, una terza degli Etiopi, una quarta dei popoli di colore olivastro. Sopra di esse la Tribuna rappresenti il cielo con i secoli, i segni zodiacali, le stelle, i numi: in cima, un globo rosso sormontato da un giglio a significare l'alleanza de' Borboni con i Medici. Un bassorilievo su l'alta cornice rappresenti le glorie Medicee, e la fanciullezza della Regina, e le Parche che ne cantano, filando, i lieti presagi; un altro le nozze e la navigazione verso la Francia per lo mare Tirreno, e l'incoronazione; le quali feste turberà l'uccisione improvvisa del Re. — Quindi seguono nel poemetto l'invettiva contro l'assassino e i lamenti della Regina; che verrà effigiata ristoratrice della pace di Germania e d'Italia e saggia educatrice di Luigi XIII. Nel centro sorga l'altare sostenuto dalla Nobiltà, dalla Virtù, dalla Gloria e dalla Fama, e su di esso la statua della Regina, sfavillante di bellezza. Abitino infine il tempio e ne siano sacerdoti gli dei e le dee:

> Onor ne sia custode e piè profano
> Non osi entrar ne la sacrata soglia,
> Tutti i sozzi pensier fuggan lontano,
> Impudici desiri, impure voglie.
> E vi restino appese in su le porte
> L'ali del Tempo e l'ali de la Morte.

Come si vede, la trama tenuissima del panegirico non è qui arricchita di episodi mitologici o di altre digressioni; il poeta ad altro non mira che a darci la descrizione di questo tempio fantastico e simbolico, e meta di tutto il poemetto sono le bellezze della Regina. Come Sigismondo

Malatesta ergeva in Rimini un tempio reale alla sua Divina Isotta, così il Marino un tempio in poesia per Maria de Medici imaginava e ne dava nel verso il barocco disegno. Con l'adulazione continua per i Medici quì s'uniscono i difetti del secentista; difetti di struttura e di forma: eccesso di lode, sproporzioni mostruose, paragoni, enumerazioni, antitesi accumulate, arditezza straordinaria di metafore. E ciò che più nuoce, infine, è il vuoto che sente il lettore sotto il componimento, il quale sembra pontare sul vento. I passi infelici poi, come l'invettiva contro l'uccisione di re Enrico, sono appena compensati da qualche discreto: il canto delle Parche, ad esempio, che tuttavia manca affatto d'originalità. L'imitazione è larga anche quì: da Giovanni (*Apocalypsis*, XXI, 10 e segg.), da Aurelio Prudenzio (*Psychomachia,* v. 805 e segg.) venne forse l'idea del tempio; Claudiano poi lo sentì palpitare sotto ogni sestina; anzi di qualche luogo è facile rintracciare esattamente la fonte : i doni delle ninfe a Maria (sest. 156) son tratti dai versi 159 e segg. dell'*Epith. de Nupt. Hon. Aug.,* il loro pudore al passaggio dello sposo (sest. 134) dai versi 126 e segg. della *Laus Serenae,* mentre l'età dell'oro (sest. 114 e segg.) è tratta dall'invettiva *In Rufinum* (l. I, v. 380 e segg.). Tutta la descrizione, infine, di carattere affatto ornamentale, per quanto sorretta da simboli e da allegorie, riuscì scolorita e il lettore non giunge a formarsi neppure un'idea vaga dell'architettura del Tempio, a cagione vuoi del disordine delle parti, vuoi della mistione, tutta di gusto egiziano, dell'elemento reale e del fantastico. Chi potrebbe infatti pensare un edificio marmoreo che ha le sue fondamenta nell'Eternità ?

Hanno invece un colorito tutto mitologico i dieci *Epithalami*, che sono scritture parte in versi settenari ed endecasillabi sciolti e rimati, senza regola certa ; parte in istrofe di canzone fissa. È Venere che di solito, per in-

vito di questo o di quel dio partecipando alle nozze apostrofa gli sposi. Fonte larghissima è Claudiano, che il Marino dovette conoscere assai bene, perchè in modo mirabile (lo che non avviene per Nonno) sa accostare i passi cavati dai più diversi componimenti del poeta latino. Infatti nella *Francia Consolata*, epitalamio composto nel 1615 per le nozze di Luigi XIII e di Anna d'Austria Infanta di Spagna, l'imagine della Francia che

> Scompigliata le trecce, umida i lumi,
> Lacerata la guancia,
> Dissipata la gonna,

si presenta a Venere e la sua preghiera alla dea sono imitate, anzi quasi tradotte dai versi 135 e segg. del I° libro *De Bello Gildonico* (1). Venere poi, che per consiglio anche di Amore destato dai lamenti della Francia, va da Marte e lo prega di sospender la guerra, è imitata dai versi 340 e segg. del I° libro *In Rufinum*, dove pure rappresentasi Marte che appresta il suo carro per la battaglia. Marte, sospesa la guerra si avvia con Venere verso Parigi per assistere alle feste nuziali: la descrizione dei giuochi del teatro e del circo è tradotta dai versi 291 e segg. al fine, del *Panegyr. dictus Manlio Theodoro consuli* (2); così da qualche fonte della decadenza deriva il

---

(1) Questa imprecazione, ad esempio:

> Bram' io, chiegg' io la prima
> Fra tutt'altre provincie esser sommersa,
> Vengano pur lentato ogni ritegno
> I flutti di Pachino
> Spezzando i monti, ad inondar la terra.
> Dal pelago profondo
> Absorto nuoti e divorato il mondo.

E Claudiano:

> v. 142. Mergi prima peto; veniant praerupta Pachyni
> Aequora, laxatis subsident Syrtibus urbes.

(2) Il Marino, com'è suo costume, esagera e quì accresce il numero dei giuochi d' piazza. Ma ecco, presso Claudiano, i musici, gli istrioni e i saltimbanchi:

prolisso abbigliamento di Venere. L'epitalamio mariniano pertanto, che non è se non un piccolo avvenimento mitologico, riesce un mosaico di tenui frammenti alessandrini accostati secondo il gusto decorativo dell'arte secentista avente per fine non la commozione profonda, ma la fredda meraviglia superficiale.

Tale è anche *Il Balletto delle Muse* per le nozze di D. Alfonso d'Este principe di Modena e D. Isabella Infante di Savoia. A Venere, appena uscita dal bagno, si

---

v. 142. Nec molles egeant nostra dulcedine ludi:
Qui laetis risum salibus movisse facetus,
Qui nutu manibusque loquax, cui tibia flatu,
Cui plectro pulsanda chelys, qui pulpita socco
Personat aut alte graditur maiore cothurno,
Et qui magna levi detrudens murmura tactu
Innumeras voces segetis moderatus aenae
Intonet erranti digito penitusque trabali
Vecte laborantes, in carmina concitet undas,
Vel qui more avium sese iaculentur in auras
Corporaque aedificent celeri crescentia nexu,
Quorum compositam puer amentatus in arcem
Emicet et vinctu plantae vel cruribus haerens
Pendula librato figat vestigia saltu.

E il Marino, mutando un po' l'ordine:

Là ne le chiuse sale
Su le dorate scene
Di maschera e di socco
Vestito il volto e il piede
Favoleggiando l'istrione arguto
Con suoi sali faceti il riso alletta.
Chi de' musici legni
Fa con plettro gentil guizzar le fila;
O pur con lieve tatto
De le dita vaganti
Moderator de le forate canne
Compone in certe mute
Serie di dolci e numerosi carmi.
Chi con leggiadri salti
Lanciasi in aria o con Erculee forze
Su l'altrui spalle asceso
Prende altrui su le spalle,
E di membra tessendo
Di corpi edificando
Lunghe catene ed ingegnose trecce
Fa de' prodigi suoi stupire i palchi.

appresenta il casto Amore a narrarle come egli sia giunto a innamorare Alfonso del ritratto d'Isabella: Alfonso, anzi, muove già verso il Piemonte a chiederla in isposa; Venere allora scende sul Parnaso alle Muse e le invita a festeggiare le nozze. Calliope conduce la dea nel mezzo del consesso de' poeti, presso Ippocrene, dove la dinastia Sabauda vien lodata in una lunga enumerazione di principi; tutte scendono poscia al palagio, ove dinanzi agli sposi, danzando, cantano l'inno nuziale. Tutto anche quì, come appare anche dalla trama, è modellato su Claudiano: la mitologia e la storia si sono fuse insieme per lodare una famiglia potente.

Nell'epitalamio seguente, *Venere Pronuba,* il poeta plasma la materia attinta dal modello secondo il proprio genio e crea uno dei componimenti più voluttuosi usciti dalla sua penna. Venere dorme in un delizioso antro dei poggi ligustici circondata da Amore, da Ninfe, Satiri e Fauni, quando giunge dalla vicina città

> Di liete voci e di festivi plausi
> E di musiche lire
> E di balli concordi alto concento.

Desta, la dea va per notizie da Imeneo che a l'ombra d'un platano canta su la zampogna le nozze di Gio. Carlo Doria e Veronica Spinola. Venere allora s'abbiglia e scende con la sua brigata alla casa degli sposi, cui, in lunghi ammaestramenti, fa dotti de' misteri d'amore. Tutta la parte mitologica è tradotta dall'*Epith. Palladio* di Claudiano: il nostro poeta vi ha aggiunta quasi tutta la lunga parlata di Venere in settenari sciolti molli e voluttuosi, quantunque gli elementi di essa siano già sommariamente in Claudiano (v. 130-138). Pure, non ostante la mancanza di originalità in tutta la favola, questo è il migliore epitalamio del Marino, perchè la lode non lo preoccupa, nè lo costringe all'iperbole; sì bene nell'espressione dell'a-

mor sensuale tutto il genio nativo del poeta si mostra; i Fescennini di Claudiano e di Catullo trovano la loro imitazione non solo, ma la perfezion loro nei lussuriosi del nostro napolitano.

Anche per un Doria e una Spinola, Giacomo e Brigida, fu scritto *L'Anello,* che è in istrofe di canzone. In un tempio di Genova, d'aprile, si celebrano le nozze di Fior di Spina con Dorindo. La sposa è trepidante e lo sposo teme; un sacerdote volge lo sguardo ad oriente e tenendo in mano l'anello nuziale bene augura al matrimonio. Il breve componimento, se non manca qua e là di taluna grazia, è freddo e volgare nel suo complesso.

Simile al *Tebro Festante* e imitato, per quanto risguarda la favola, da Claudiano è il seguente epitalamio: *La Cena,* composta, in istrofe di canzone, per le nozze del Conte Ottaviano Tieni e Camilla Sogara. Il Po si leva di notte dal suo fondo algoso e da lungi assiste alla cena nuziale. Descritto il convito e la trepidazione dei due sposi che seggono uno in faccia all'altro (Cfr. le lettere XXIII, XXIV, XXV di Filostrato) s'introduce il cantore di Sebeto a celebrare le nozze:

A melodia sì nova
Ed a vista sì cara
Ristette il Po di dolce fiamma ardendo.
Fioriro l'onde a prova,
Risero l'onde a gara,
Ogni vento ogni augel posò tacendo.
Diss'egli allor sciogliendo
De la liquida lingua accenti d'acque:
O voi felici, o me felice! E tacque.

Nel *Panegyr. de Sexto Cons. Hon.* (v. 146 e segg.) è la stessa finzione: la chiusa poi fu suggerita dall'ultimo verso del I° libro *In Rufinum*:

Ridebunt virides gemmis nascentibus algae.

sciolto e moltiplicato nei pensieri che desso suscitava nella mente del poeta.

Per le nozze del marchese Lodovico Facchinetti e Violante Austriaca fu composto *Il Torneo*. Anche quì si finge che a Venere, mentre le Ninfe stanno acconciandole i capelli, giunga anelante Amore per invitare la madre alle nozze. Venere acconsente e venuta sul Reno italico mentre la città assiste al torneo, fa sospendere il barbaro sollazzo e, salutando gli sposi, a questi torneo più dolce consiglia. Il racconto mitologico deriva tutto dall'*Epith. de Nupt. Hon. Aug.* e tradotti sono la reggia di Venere, l'arrivo di Amore, l'opera delle ministre (1), il dialogo tra il figliuolo e la madre (v. 86-126), il discorso della dea agli sposi perchè si cessi la giostra, e la chiusa (v. 190-226 e 254-256).

Come *Il Torneo,* è in istrofe di canzone *Il Letto* breve epitalamio tutto sensualità, ispirato ai Fescennini di Claudiano e composto per le nozze di Francesco Gonzaga principe di Mantova e D. Margherita Infanta di Savoia; dalla *Laus Herculis,* per contrapposto, deriva forse il seguente

---

(1) Questi versi elegantissimi di Claudiano:

v. 101. . . . . largos haec nectaris imbres
Inrigat, haec morsu numerosi dentis eburno
Multifidum discrimen arat; sed tertia retro
Dat varios nexus et iusto dividit orbes
Ordine, neglectam partem studiosa reliquens:
Plus error decuit.

son resi dal Marino così:

Dal tenero alabastro
Raccoglie altra di loro
La chioma vagabonda e fuggitiva.
Altra l'ara e coltiva
Trattando i solchi d'oro
Con lieve eburneo rastro.
Altra de l'auree fila in aureo nastro
Gli errori affrena e stringe.
Altra le bagna e tinge
Di molle ambrosia e pura....

Di quanto cede l'imitazione al modello! Perchè non tradusse quel vaghissimo *plus error decuit?*

brevissimo e senza valore: *Le Fatiche d'Ercole* per le nozze del conte Ercole Pepoli e Vittoria Cibò. Per Gio. Vincenzo Imperiali e Caterina Grimaldi compose *L'Urania,* canzone epitalamica, in cui invita la Musa a cantare le nozze dell'amico poeta e per D. Vincenzo Carafa ed Elena Aldobrandini l'altra intitolata *Himeneo,* in cui Tirsi scrive l'inno cantato da Fileno per le nozze di Amarilli e d'Aminta, inno ispirato anch'esso dai Fescennini di Catullo e di Claudiano. Chiudono la raccolta dei componimenti nuziali cinque sonetti composti fin dal 1600, come dimostrò il Borzelli (*op. cit.* p. 47), pur essi epitalamici: l'uno per Ranuccio Farnese duca di Parma e Margherita Aldobrandina, il secondo per l'amico cav. Barbazza e la contessa Bianca Bentivoglio, un terzo per le nozze di Ferdinando Riario e Laura Pepoli, un altro per Ercole Tassoni e Caterina Forni, l'ultimo per il conte Filberto Tesauro e Madonna di Vernone; nessuno dei quali si eleva al disopra di mediocre sonetto d'occasione, quale poteva scriverlo un versificatore secentista. Del resto, il poeta medesimo riconosceva (*Lett.* p. 90) che taluni suoi componimenti encomiastici erano puramente luoghi comuni.

Ciò che è strano è che nessuno di quei contemporanei s'accorse dei furti del massimo poeta. La qual cosa parmi sicuro indizio per giudicare della coltura dei letterati del Seicento, in mezzo ai quali il Marino, che s'era studiati gli autori recenti e gli antichi, mirando specialmente a quelli della decadenza, dovette riputarsi sicuro del fatto suo. Nè imitando o traducendo egli sempre ebbe cura di chiudere al lettore quelle vie facili e manifeste che avrebbero potuto condurre alla scoperta del furto, quali sono i nomi propri, le similitudini, le erudite squisitezze e simili inezie pericolose; piuttosto in questi epitalami e panegirici amò mescolare tutto il materiale di Claudiano, che si presenta omogeneo nella consueta favola mitologica mista con la narrazione storica, per divi-

derlo poi a suo talento; onde ogni composizione del Marino appare come un rifacimento claudianeo, nel quale facilmente si riconoscono *disiecti membra poetae.* Inoltre è ben chiaro come in questi epitalami ci avviciniamo all'*Adone:* la tenue favola mitologica e la poesia della voluttà sono due degli elementi del poema. S'aggiungano la poesia decorativa e la descrittiva, s'aggiunga il ritratto di Amore che è nel *Balletto delle Muse* e s'avranno pagine dell'*Adone.* Ed è anche già manifesta in queste poesie la preziosa squisitezza nel rendere con ardita novità un vecchio concetto o nel trovare le fonti dell'inaspettato e del vago: ecco un'imagine della Notte (*Il Letto*):

Nei ricchi alberghi alteri
E nel real soggiorno
Già sonnacchiosi avean paggi e scudieri
A ciascun lume spento
Dato sepolcro in forbice d'argento.

la quale, ove il poeta non avesse ecceduto con l'ultima metafora, potrebbe essere paragonata alla elegantissima *Notte* di Apollonio Rodio, nella quale è tra l'altro (III, 746):

. . . . e del sonno alcun viatore
già e guardiano di vestibolo avea desiderio.

E un talamo tutto profumi (ib.):

Sparso il morbido letto
Di spiriti odorati
Aveano Arabi fiati;
E per entro esalava il nobil tetto
Sospir di fumo eletto,
Vapori almi e divini
Aliti preziosi e peregrini,
Aure pure e leggiere
D' indiche gemme e di misture ibere.

Questo desiderio di cose obliosamente vaghe e lascive, questa brama tormentosa di un mondo voluttuoso imaginario pervade tutto *L'Adone.*

Capitolo VIII.

IL MARINO E LE ARTI BELLE.

Non soltanto attese il Marino alle lettere, ma si educò altresì alla contemplazione delle bellezze artistiche; e come fu poeta ed erudito così fu apprezzatore di quadri e di statue e conoscitore di musica. Espressione di questo particolare aspetto della sua anima artistica furono *La Galeria* e *Le Dicerie Sacre* (1).

E ambedue queste opere per l'imitazione e per l'indole loro presentano i caratteri della decadenza. — La prima, poetica, compendia in sè due generi letterari fioriti nell' età alessandrina: l' Epigramma e le Imagini (ΕΙΚΟΝΕΣ). « L'epigramma che morde con frizzo amabilmente acerbo, osserva Silvestro Centofanti, o che è spontanea rivelazione di un sentimento, di un bisogno, di un umore arcano o capriccioso dell'anima appartiene ai secoli di civiltà raffinata. Onde i Greci quanto più avanzarono nelle arti della elegante corruzione, tanto meglio o più volentieri seppero far l'epigramma spiritoso ed arguto ». E la parte che ebbe l'epigramma presso gli Alessandrini

---

(1) Cito queste edizioni: *La Galeria del Cavalier Marino distinta in Pitture e Sculture in questa quarta impressione ricorretta.* In Venezia, MDXXXV. Per il Ciotti. — *Dicerie Sacre del Cavalier Marino.* Volume I. In Milano, appresso Gio. Batt. Bidelli, 1618.

e i Bizantini e presso i Romani fu nel Rinascimento rappresentata dal madrigale (1), che altro non fu se non la espressione poetica e breve d'un pensiero sempre acuto e spiritoso, almeno per lo scrittore. Onde i vizi di preziosità e stranezza che già si notano nell'*Anthologia*, cominciando dallo stesso Meleagro, son pure nei madrigali del Rinascimento, il quale fin dalle origini ebbe il difetto capitale di ogni imitazione. Le Imagini o descrizioni di pitture e di statue piacquero anch'esse agli scrittori decadenti e i due Filostrati e Callistrato, presso i Greci, e Plinio nella sua Storia Naturale lasciarono elegantissimi esempi di descrizione e di critica d'arte. Il Marino poi fuse ancor più che non avessero fatto gli antichi, i quali pur lasciarono numerosi epigrammi sopra statue e dipinti e ritratti, i due generi letterari e nella *Galeria* ad una serie di brevi componimenti sopra veri oggetti d'arte unì epigrammi di carattere generale su persone nella storia famose, per deformità o vizi ridicole, e sopra altre arguzie gustose.

Un primo saggio di questa poesia aveva già dato il Marino scrivendo nelle Rime Sacre della *Lira* di statue e dipinti conservati dal principe di Conca e dettando le stanze citate sopra la Maddalena di Tiziano. Poi, datosi egli medesimo a raccoglier pitture, incisioni e acqueforti, sopra queste esercitò il suo ingegno e ideò *La Galeria,* composta, diceva il Claretti (*pref. cit.*), secondo l'uso di Filostrato, ma senza imitarlo. E la raccolta del Marino doveva essere copiosa perchè tutti i più celebrati pittori del tempo avevano cooperato ad arricchirla (2). Talvolta egli medesimo dava il soggetto e le dimensioni e le qua-

(1) Il Marino stesso chiamò i suoi madrigali « epigrammi » nell'Idillio *La Bruna Pastorella.*

(2) Il Borzelli che s'era già occupato delle relazioni del Marino con gli artisti contemporanei nell'opuscolo: *Il Cavalier Marino* con gli artisti e la « Galeria » (Napoli, MDCCCXCI, tip. Cosmi) promette di tornare su l'argomento con più larghezza e più agio.

lità delle composizioni; nè era di facile accontentatura; poichè spesso criticava aspramente le opere che gli venivano spedite, come fece, ad esempio, d'un quadro del Palma (*Lett.* p. 212). E non illustrò soltanto dipinti e statue da lui conservate: ma altresì opere da lui ammirate negli studi dei pittori o nelle gallerie dei principi e degli amici (*Lett.* p. 278).

In qual modo poi illustrasse le opere d'arte è presto detto: egli dal quadro o dalla statua non prendeva che il soggetto; a suo talento rifaceva, quasi, la composizione col verso, cercando l'antitesi, la novità, il bisticcio. Onde veri epigrammi, non descrizioni, sono queste poesie mariniane e riescono un fregio nuovo aggiunto all'opera d'arte, fregio nato dalla fusione voluta di elementi diversi tra loro: il soggetto dell'opera, l'artefice e non di rado il poeta. Così sopra *Salmace ed Ermafrodito* di Ludovico Caracci (p. 21):

Sì come di Salmace
Aveano in sè l'acque tranquille e chiare
Virtù d' innamorare,
Così, per l'arte tua, la lor sembianza,
Caracci, ha in sè possanza
Di far maravigliare;
Ma non si sa qual perde o qual'avanza,
Il miracol d'Amore
O quel de lo stupore.
Quello in un corpo sol congiunse dui,
Questo divide da se stesso altrui.

E di tale natura sono questi componimenti su le opere d'arte. Sempre tuttavia essi si collegano agli altri generi mariniani: le *Tavole* alla poesia mitologica, le *Historie* alla religiosa. Nelle prime sono numi e miti che troveranno posto nell'*Adone*: Venere, Adone, Ganimede, Ero e Leandro, Galatea, Europa, Apollo e Dafne, Siringa, Proserpina e altri. Notevoli sono le quattordici stanze so-

pra l'*Ercole Filante* di Orazio Borgianni, imitate in gran parte dalla *Laus Herculis* attribuita a Claudiano (1); dove non la scena fermata nel quadro è descritta, sì bene il succedersi delle azioni; onde nasce un poemetto, non una Imagine. Ecco la serie degli atti di chi fila:

Torce lo stame fuggitivo e presto
Dal suo sostegno il turbine allontana,
E col dente mordace, or quello, or questo
Groppo che l'attraversa adegua e spiana.
Gli custodisce a' piè vergato cesto
Il gomitolo molle de la lana,
Dove del fil, che di sua mano ha fatto,
In orbe avvolge estenuato il tratto.

V'è un sonetto su la *Niobe* di Luigi Brandin (p. 45); ma di quanto è inferiore alla *Niobe* di Meleagro! quattro madrigali sopra tre *Orfei* dello Scorza, del Paggi e del Valesio come sono volgari e comuni! Sempre, per ogni composizione la virtù del soggetto della pittura è vinta dalla virtù del pittore, perciò la *Cloto* del Valesio fila stame che certo non è più eterno dei fili della tela e *La Fama* del cavalier d'Arpino tace perchè sa che il pennello del suo pittore suona più alto della sua tromba.

---

(1) Il toro di Creta (st. VII):

Toro superbo, onde di Creta il lido
Pien di strage e d'orror fulmina e freme
Che col fiato crudel seccavi i monti,
Struggevi i boschi ed asciugavi i fonti.

e Claudiano (v. 120):

Taurus . . . . .
. . . . . Dictaea . . . possederat arva.
Fulmen ab ore venit, flammisque furentibus ardet
Spiritus, et terram non caeli flamma perurit,
Sed flatus monstri: . . . . .
. . . . . Pereunt silvaeque lacusque
Graminaque et fontes sacri, montesque perurit
Flamma ferox.

Il dente del Cignale d'Arcadia in Claudiano (v. 107) è detto « lunatus »; il Marino, che imita, usa invece « infesto e reo » trascurando l'efficace ed elegante epiteto del modello.

La medesima povertà e uniformità di concetto è nelle *Historie* d'argomento biblico o cristiano: gli eroi del vecchio testamento sono figure fredde e scialbe, notevoli solo per la stranezza dell'abito o della posa; ma senza armonia, senza colore, senza vita. Nei quadri di soggetto cristiano il Marino si solleva, e bello è un epigramma sopra *Il figlio della vedova di Naim* di Paolo Veronese (p. 69); ma un *Lazzaro* di Luca Cangiasi (p. 78) ricade nelle intemperanze del barocco. Madonne del Correggio e di Rafaello, Santi di Tiziano trovano lode nella *Galeria* che riferisce anche le stanze citate su la Maddalena. E la *Maddalena piangente* anche quì ispira due sonetti gentili (p. 85 e 86), l'uno per Luca Cangiasi e l'altro per Rafaello d'Urbino.

Tra i *Ritratti* che formano la terza parte delle *Pitture*, quelli della sua donna, di mano del Vanni, del Malombra, del Passignano e del Figino ispirano buone poesie: ma anche quì è l'affannosa ricerca dell'arguzia. Epigrammi gentili ha poi sopra un *Cagnolino* del Bassano (p. 307), un *Ragno,* una *Farfalla,* una *Pecchia,* una *Formica,* una *Zanzara,* una *Mosca,* miniature di Battista Castello (p. 308-311); ma anche quì il secentismo tiranneggia, come nell'epigramma seguente (p. 307):

> Due tavole dipinse
> Sciocco pittor. Deucalione in quella,
> Fetonte in questa finse.
> Fornita opra sì bella,
> Chiedea qual fosse del suo bel disegno
> Prezzo conforme e degno.
> Gli rispose l'oracolo per gioco:
> L'una merita l'acqua e l'altra il fuoco.

che il Marino confessa d'aver tolto dal Greco e che intitola *Dipintura goffa* (1). E veramente è nell'*Anthologia*

(1) *Anthologia Graeca cum versione latina Hugonis Grotii ed. ab Hieronymo de Bosch.* — Ultraiecti, typ. Wild et Altheer, MDCCXCV, liber II, titulus XIX, num. II.

dove è attribuito a Lucillio. Nè questo epigramma soltanto tolse dall'Antologia il Marino.

Egli infatti ebbe in animo di continuare la raccolta greca, di renderla moderna; e a tale scopo ai Ritratti di Eroi, di Poeti, di Donne dell'antichità altri aggiunse del tempo a lui vicino, e mentre quelli imitò dall'*Anthologia*, questi compose di reminiscenze storiche e romanzesche cavate da poeti e prosatori a lui famigliari. Chiaro è il ricordo dantesco in questa ottava che è la seconda di due sopra Artù (p. 120):

> Per usurparmi il regno iva tessendo
> Nipote ingrato inganno a me coverto;
> Ma diedi il corpo e l'ombra a lui rompendo
> Con esso un colpo a la sua colpa il merto.
> E mentre gli lasciai col tronco orrendo
> Le viscere forate e 'l fianco aperto,
> Feci il sol testimonio e 'l suo splendore
> Del tradimento ch'ei chiudea nel core.

Agli antichi « tiranni, corsari e scellerati » aggiunge Gano e Dragutte e il Dragone Inglese; cantò papi, cardinali, santi, oratori, filosofi, storici, matematici e artisti e si scagliò contro « negromanti ed eretici » quali Simon Mago, Merlino, Cornelio Agrippa, Sergio, Calvino, Lutero, Erasmo, Beza, Melanctone. Ai quali ritratti unì quelli di signori e letterati amici suoi, quali il Crescenzio, l'Achillini, il Campeggi, il Grillo, il Chiabrera e il Baldi; e poetò su la imagine propria dipinta dal Caravaggio, dallo Schidoni, dal Malombra, dal Purbis e dal Contarini.

E per avvicinarsi ognor più allo spirito dell'epigramma greco e latino ai ritratti seri aggiunse i *burleschi*, dove fa parlare in madrigali, ottave, e sonetti caudati Merlin Coccaio, il Pulci, il Bernia e il Caporali, dove deride in quattro sonetti, pur senza nominarlo, il Murtola, un poeta gobbo, medici, alchimisti ed astrologhi, maledici e parassiti, de-

formi e bastardi. Questo epigramma sopra un *Nasuto* (p. 253):

Non lasci alcun di dirmi: Iddio t'aiuti,
Se talor starnutar m'udisse a caso;
Perchè l'orecchio ho sì lontan dal naso,
Che non posso sentire i miei starnuti.

è tolto al secondo distico d'uno di Ammiano (*Anth. II*, 13, 11), che il Grozio traduce:

Nec sibi sternutans, sit, ait, bene: quippe nec audit
nasum qui tantum distat ab auriculis.

e il seguente (p. 233) intitolato *Barbuto:*

Se la barba che irsuta al petto scende
Filosofo altrui rende,
Che dirà che un castrone
Non possa esser Platone?

è tolta da uno di Luciano, che si trova anche nell'*Anthologia* e che il Morus tradusse così:

Si promissa facit sapientem barba, quid obstat
barbatus possit quin caper esse Plato?

Curiosissime poi sono diciotto stanze intitolate *Atlante Nano*, dove un mostro piccolissimo discorre della sua storia e delle sue virtù: mistura di geniali stramberie e di piacevolezze gustose, attinta senza alcun dubbio dal Marino a un'antica canzone popolare: *La vita de l'homo pizinin,* la quale già nel secolo XVI era diffusa per copie a stampa numerose e varie (1). Ecco, non si sa donde venga:

---

(1) Fu ripubblicata nelle: *Canzoni antiche del popolo italiano riprodotte secondo le vecchie stampe a cura di Mario Menghini.* V. I°, fasc. 4°. Roma, a spese dell'editore, 1890. — Vedi specialmente la Nota di Vittorio Rossi, dove si parla diffusamente della storia di questo componimento.

Con questo *Atlante Nano* del Marino ha qualche rassomiglianza *L'Incantesimo* del Prati; ma il Prati in esso è filosofo e lirico sublime; quì il Marino rimane poeta burlesco.

Chi m'ha per fungo e chi per spicchio d'aglio
Chi per lumaca e chi per scimmiotto;
Afferman molti che dentro una buca
Fui vomitato da una tartaruca.

e soggiunge:

Posso servire al petto per gioiello
O per branchiglio, tanto son piccino.

e più sotto:

De le fodere vecchie d'un brachetto
Mi fo calze, mantel, saio e zimarra,
E me n'avanza ancor per un farsetto
E per una montiera a la bizzarra.
Adopero un dital per corsaletto;
Ma che direte de la scimitarra?
Mi servo spesso d'un ago spuntato,
Ma perchè pesa non lo porto a lato (1).

I ritratti di donne, divise in *belle, virtuose e magnanime; belle, impudiche e scellerate; bellicose e virtuose*, somigliano ai precedenti: soggetti mitologici o sacri, antichi o contemporanei, da Bersabea e da Elena alla donna del poeta; stanze e sonetti, madrigali e canzoni: bisticci, stranezze, motti graziosi. L'epigramma antico che è sempre modello, talora è l'originale: dai distici di un incerto (*Anth. IV*, 9, 24), traduce il secondo de' suoi madrigali sopra *Didone*, nel quale l'infelice regina si lagna che

(1) E la canzone (ed. cit. p. 98):

Con un ago dispuntà
sì gli fè pugnal e spa,
e di quel che gli avanzava
se si fece un cortelin.
Tant'eralo pizinin.

D'un brazo de scarlato
gli fè saion fodrato,
de quel che gli avanzava
li feva el scapocin.
Tant'eralo pizinin.

Virgilio l'abbia pubblicamente accusata d'impurità. Notevole infine, per il tempo in cui fu scritto e l'ardita osservazione che racchiude è l'epigramma sopra *Lucrezia* (p. 267) che si chiude così:

> **Se volevi lodata esser da noi,**
> **Dovevi prima ucciderti e non poi.**

Le *Sculture* illustrate, distinte in *Statue, Rilievi, Modelli, Medaglie e Capricci,* son poche e di gusto alessandrino; ma i soggetti sono più squisiti che nelle Pitture, i luoghi comuni meno numerosi; Apollo di Belvedere, Amore che incurva l'arco, Adone, Pasquino, la Notte di Michelangelo. Ispiratrice e talora fonte è l'*Anthologia: Amore che dorme in una fontana,* dal quale il Marino trae cinque componimenti è già in uno di Platone (*Anth. IV,* 12, 97); *La Vacca di Mirone,* è argomento di cinque epigrammi (p. 27), il primo dei quali è tratto da uno di Marco Argentario (*Anth. IV,* 7, 20) (1), il secondo e il terzo, sul vitello che, ingannato, poppa, da uno di Dioscoride (*Anth. IV,* 7, 23). Da uno di Gemino (*Anth. IV,* 7, 35) deriva l'ultimo. Queste ed altre le imitazioni particolari: tuttavia ciò che più importa è lo spirito alessandrino di tutta questa poesia.

E come il poeta intendesse questo genere di componimenti, significò nelle *Dicerie Sacre,* dove molte sue teorie d'arte pittorica e musicale espresse e comentò: « *Somigliansi tanto queste due care gemelle nate ad un*

---

(1) O tu che passi, il passo
Arresta a questo sasso;
S' incontri a caso il mio pastor tra via
Digli ch'uopo non fia
O per monti o per valli ire a cercarmi,
Nè trovar funi o lacci da legarmi,
Ch' io quì per opra di scultor perfetto
Immobile l'aspetto.

E Marco, nella traduzione del Grozio:

Pastori dic, quaeso, meo, si videris, hospes,
Vincla quod iniecit hic mihi plasta Myro.

parto, dico Pittura e Poesia, che non è chi sappia giudicarle diverse, anzi tra se stesse le proprie qualità accomunando, e insieme gli uffici tutti e gli effetti confondendo, da chiunque ben le considera si possono quasi distinguere appena. La Poesia è detta Pittura parlante, la Pittura Poesia taciturna. Dell'una è propria una mutola facondia, dell'altra un eloquente silenzio. Questa tace in quella e quella ragiona in questa, onde scambiandosi alle volte reciprocamente la proprietà delle voci, la Poesia dicesi dipingere e la Pittura descrivere. Sono amendue ad un medesimo fine intente, cioè a pascere dilettevolmente gli animi umani e con sommo piacere consolargli » (p. 48^{v}). E la poesia mariniana ebbe appunto carattere troppo pittorico: onde le parti accessorie vinsero la principale, le descrizioni intralciarono il racconto e soffocarono il lirico accendimento, gli ornati sovrabbondanti e capricciosi tolsero la visione della linea.

Ma all'elemento pittorico s'aggiunse il musicale, cui più sopra fu già accennato. — Come della Pittura, trattando della SS. Sindone, ha detto nella prima diceria, così nella seconda parla della Musica, e d'ogni musica, reale e simbolica o figurata, buona e malvagia, sacra e profana si occupa nel portentoso discorso; il quale è diviso in quattro parti e ha per soggetto le sette ultime parole di Cristo. Prese le mosse dal mito di Pan, simbolo della musica e dell'universo (p. 84), passa a trattare dell'armonia musicale del cielo, della teoria musicale de' pittagorici e del concento delle piante e degli animali. E poichè l'uomo è un *microcosmo,* esso è anche musica e armonia. — L'uomo, del quale aveva già detto l'elogio nella Diceria precedente (1), è anche atto a cantare: dalla

(1) « L'uomo,... la cui mente lucida è adorna d'un raggio della divinità, nella cui faccia imperiosa risiede una maestà veneranda, la fronte non china, ma sublime si solleva verso le stelle. Le fiere lo temono e gli elementi lo servono, la natura gli sottogiace: *omnia subiecisti sub pedibus eius.* (Sal. 8) », (p. 18^{r}).

sua bocca, onde trassero origine e lira e sampogna e organo (1), esce la voce che l'orecchio acconciamente composto accoglie e comprende. Se tale è l'eccellenza della voce umana, quale non sarà stata la voce di Cristo? Essa infatti fu come una scala musicale, dice il Marino, e lo prova con uno strano accostamento di passi evangelici. Cristo canta; canta come il pastore che pasce le pecore, come l'agricoltore sotto la sferza del sole, come il nocchiero tra i venti e le procelle, come la nutrice che accheta il pianto e alletta il sonno dei bimbi, come il prigioniero, come il portatore dei gravi pesi, come il pellegrino « che altro sollevamento non ha nella sua stanchezza, nè altra consolazione nei lunghi e noiosi viaggi, ch'il cantare ».

Grande è l'efficacia della musica (2); massima l'efficacia della musica divina. E a questa musica deve l'uomo partecipare: « *Surgam et circuibo civitatem, per vicos et plateas quaeram quem diligit anima mea. Cane, bene cane, frequenta canticum. Bisogna cantare spesso, ma cantar bene. Una serenità di mente, una tranquillità di coscienza; che la carne non ripugni allo spirito, che il senso non cozzi colla ragione: lodare Iddio con tutta l'anima e con*

---

(1) Si noti l'elegantissima descrizione dell'organo (p. 128v): « Furono infin dai primi secoli della dilatata religione nei templi de' Cristiani per risvegliare le anime dei fedeli alle divine lodi, messi in uso alcuni stromenti musici, che Organi s'appellano. Contiene questo stromento una serie di canne di metallo diritte le quali di numero e di grandezza dispari sono in guisa disposte, che da gran folli a forza di vigorose braccia sollevati, agitati ed enfiati, per trombe pur di metallo o di legno il vento ricevono. Intanto con le battute delle dita l'una e l'altra mano dell'esperto maestro qua e là se per gli tasti vagante i buchi degli spiragli e turando o sturando nel modo quasi istesso che si fa alle sampogne il fiato che quindi si diffonde senza misura, artificiosamente contemprano. Per la qual cosa avviene che que' registri, i quali per se stessi con disconcertato e strepitoso rimbombo formerebbero piuttosto muggito che suono, regolato e compartito in toni gravi, acuti e mezzani, un concento soavissimo esprimono, onde di giuliva e festevole armonia si riempiono i cori della chiesa e i cuori degli ascoltanti ».

(2) « Quante volte rapito dalla dolcezza della musica, che di notte sotto le sue finestre si fa, si leva un sonnacchioso dal letto dove giace e corre ad ascoltarla... » p. 149r).

tutto il cuore. Questa è la vera musica spirituale » (pagina 150r).

Nella terza parte, con l'autorità di numerosi scrittori, fa il Marino questione se la musica sia un'arte decorosa o meno. Egli crede che « quella musica sola sia da rimproverare, la qual con numeri lascivi e note laide e con accenti brutti e disconvenevoli, provoca gli animi umani a movimenti disordinati e disonesti ». Questa condanna: ma loda la musica onesta e sacra, quella che Chirone apprendeva ad Achille giovinetto, che Platone e David vollero nei templi; quella dei profeti e dei saggi Ebrei, quella di Cecilia Santa. E ci dà la teoria della musica: tre musiche vi sono: quella che dice *Mondana,* la quale è « una lega o disposizione delle parti di questo universo, simmetricalmente e con bella e ben proporzionata ragione rispondenti in pieno, come sono i rivolgimenti delle sfere e gli aspetti delle stelle »; l'*Umana,* « che è una costituzione di parti fra se stesse dissomiglianti o un temperamento di qualità differenti, cioè calore, freddure, umidità e siccità, tutte però nell'uomo con elegante ordine e concordanza composte »; l'*Organica* o strumentale che « è di due fogge, per ciò che altra si esercita con istrumento naturale ed è concento di voci ben riunite e concordi, particolarmente umane; altra con artificiale, il che può farsi in molte guise; o col tocco delle dita, come nelle viole e nei gravicembali o col fiato della bocca come nei flauti e nelle trombe; o nell'uno o nell'altro modo come nelle fistule di cui parliamo ». E questa si può dividere in *Armonica* « che ha per ufficio discernere tra suoni il grave, l'acuto, il fermo, il vagante » e che consta di sette parti: « suoni, intervalli, pause, generi, toni, mutazioni e modulazioni »; *Metrica* « cui s'appartiene conoscere per ragione i metri e i numeri dei versi e le diverse misure dei piedi delle sillabe, altri intieri altri tronchi, altri lunghi altri uguali »; *Ritmica,* che « è riposta e librata nelle terminanze con-

sonevoli delle parole, acciocchè il suono ne riesca soave; e si conosce o con l'udito, come nel canto, o con la vista come nel ballo o col tatto come nel polso » (1). Ma vi hanno altri generi di musica: la *Euarmonica,* che fu per le sue recondite difficoltà dismessa, la *Cromatica* per le soverchie oscenità aborrita, la *Diatonica* che è « frequentata dall'uso, come uniforme al componimento del Mondo ».

E quì torna il Marino al concetto fondamentale: la Passione di Cristo, che paragona alla musica mondana, all'umana e alla strumentale. Poi dopo aver divagato alquanto su l'efficacia e la potenza del numero sette (pagina 168 r. e v.) dandosi a divedere anche astrologo coltissimo, espone la storia dei sette modi musicali: Frigio, Lidio, Dorio, Missolidio, Ipodorio, Ipolidio, Ipofrigio e le teorie dell'Eco (p. 178 e segg.). La quarta parte si apre col passo seguente che significa quale importanza avesse per il Marino l'armonia musicale del verso e quanto fosse prossimo il trionfo della parola musicata, del melodramma. « La parola è spirito insinuato di suono e di voce; e quindi precede il canto armonioso e il canto musicale, il quale dalla fantasia e dal cuore spiccandosi e con l'aere rotto e temperato toccando lo spirito umano e seco l'affetto dello stesso cantore in certo modo portando, viene altresì a ferire sin nei più profondi segreti l'affetto dell'uditore, i cui spiriti scorrendo tutti allo spirito sensibile che riceve il suono, cessano quasi da ogni osservazione quando l'odono ». Parole dunque son necessarie alla musica. — Così si giunge dopo molti accenni mitologici e storici ricordi al tema; le ultime parole di Cristo, che spiega, svolge, comenta con ogni sorta di citazioni e di conferimenti. Descritta la scena del Calvario in due pagine

(1) Queste distinzioni, come indicano le note marginali, son tratte da Plinio, Platone, Macrobio, Cicerone, Isidoro, e Teodoro Gaza. Quella che segue da Platone (*De rep. 10 et in Epinom.*).

(214 r. e v.) che dimostrano tutta l'intemperante fecondità del Marino, allorquando fa la parafrasi del passo evangelico: « Tenebrae factae sunt etc. » (Matteo, XXVII, F), torna a Pan, paragonando le prodigiose strida che alla morte di lui nel golfo di Lepanto presso le isole Echinadi, come racconta Plutarco, furono udite dai naviganti, al commovimento dell'universo alla morte di Gesù: *Pan magnus interiit.*

Così si chiude la seconda delle *Dicerie sacre,* scritto curiosissimo per la sottilità della trama, l'originalità dell'argomento, la copia della dottrina, la squisitezza delle citazioni sacre e profane, per l'abbondanza della lingua, la vivacità dello stile; chiaro esempio di ciò che un fervido ingegno produce quando da saggi precetti non regolato lascia libero il corso alle intemperanze della mente e della fantasia; e, nella letteratura italiana, di quella maniera di comporre arguta ed erudita che fiorì nella decadenza ellenica e romana e si incarnò nella Storia Naturale di Plinio o nelle opere di Plutarco. E il Marino appunto più a Plinio che a Cicerone, come afferma il Claretti, ebbe risguardo nello scrivere le *Dicerie Sacre,* le quali poi egli stesso tenne in gran conto, se scrivendone a Guid'Ubaldo Benamati (*Lett.* p. 317) di esse in questo modo si compiaceva: « Qui in Torino fo stampare certi miei discorsi sacri, i quali ardisco di dire (e scusimi la modestia) che faranno stupire il mondo. Parrà cosa stravagante e inaspettata, massime a chi non sa gli studi particolari, ch'io fin dai primi anni ho fatti sopra la Sacra Scrittura. Ma è opera da me particolarmente stimata e in cui io ho durata fatica lunghissima. Spero che piaceranno, sì per la novità e bizzarria della invenzione; poichè ciascun discorso contiene una metafora sola; sì per le vivezze dello stile e per la maniera del carattere spiritoso ». A queste tre Dicerie, delle quali le prime due sono teoriche della pittura e della musica più che discorsi sacri, onde in que-

sto capitolo se ne è parlato, altre intendeva aggiungere il poeta, come si ricava da una sua lettera al Ciotti (*Lett.* p. 133) (1); ma il disegno non mandò ad effetto.

Queste, come è della terza delle stampate, *Il Cielo*, che è il panegirico della religione de' Santi Maurizio e Lazzaro e della casa di Savoia, avrebbero avuto forse un carattere più strettamente sacro e sarebbero state insieme ottimo comento alla poesia religiosa del Marino e bell'esempio della eloquenza quale era voluta dai più fervidi secentisti. A ogni modo anche le tre pubblicate dovettero agli oratori chiesastici del tempo fare impressione perchè nella lettera sopra citata al Benamati il poeta scriveva: « L'Ill. Sig. Cardinale d'Este nel passaggio che ha fatto di qua, in due sere ne ha sentiti due, con l'udienza di molti signori principali: ed infine ha conchiuso che questo libro ha da far disperare tutti i predicatori i quali so che si sforzeranno d'imitar questo modo, ma gli assicuro che non sarà tanto facile agli ingegni mediocri ».

Il discorso sopra la Musica supera di gran lunga gli altri due, nei quali è sì l'erudizione sovrabbondante del secondo; ma essa è priva di quelle doti di preziosità arguta e vivace che rende la lettura di questo quanto utile altrettanto piacevole. A noi, in fine, importano poi specialmente le prime due perchè mostrano la vasta coltura del Marino e insieme colla *Galeria* costituiscono l'opere del Marino che hanno per oggetto le arti belle.

---

(1) Eccone i titoli: *Il Cuore*, sopra la conversione dell'uomo a Dio; *La Nave*, sopra il primo sabbato della Quaresima; *Le tre Saette*, sopra le tentazioni; *La Tragedia*, sopra il giudizio universale; *La Cagnolina*, sopra il vangelo della Cananea; *L'Acqua viva*, sopra la Samaritana; *Il Monile*, sopra la Maddalena; *L'Inferno*, sopra l'istoria dell'Epulone; *La Morte*, sopra quella del figlio della vedova; *La Tomba*, sopra la sepoltura; *La Stella*, sopra l'Epifania; *Il Fuoco*, sopra la Pentecoste; *Il Giardino*, sopra la Beata Vergine; *La Battaglia*, sopra S. Michele Arcangelo; *La Spada*, sopra il Sacramento dell'Eucaristia; *L'Ambasciata*, sopra la orazione; *La Notomia del Crocifisso*. E tre discorsi ovvero meditazioni della Passione: *L'Orto*, *I Tribunali*, *Il Monte Calvario*.

CAPITOLO IX.

LA POESIA PASTORALE.

Giovane ancora, il Marino scriveva al Marchese di Villa che durante una certa sua dimora in Nola (*Lett.* p. 59) « si *era* messo in alcune egloghe picciole ad imitazione di quelle di Virgilio, parte in verso sciolto e parte in quello stile che il Tasso usa nell'Aminta in versi rotti ed intieri e tra volta e volta quando vi può cader la rima senza regola ferma ». Poi silenzio intorno alle *Egloghe*. Nel '14 il Claretti (*pref. cit.*) scriveva che gli *Idilli* erano proprietà del Marino e insieme annunziava *La Sampogna* che li avrebbe contenuti. Il Marino stesso quando nel '20 si decise a pubblicare questo volume, giustificava nella dedica il ritardo col professarsi amico della lima e scriveva: « Essendo stato io il ritrovatore e l'introducitore di questa specie di componimenti nella nostra lingua, mi sono lasciato non di meno prevenire da molti peregrini ingegni, i quali ne hanno poi ripiene le carte; e tuttochè quanto alla invenzione abbiano seguitata la mia maniera, del che sommamente mi onoro; siccome e nello stile ne' concetti mi sono passati innanzi, così anche hanno voluto precorrermi e anticiparmi nella pubblicazione. Ora i miei (*idilli*) che, (come ho detto) furono i primi ad esser fatti, sono gli ultimi a comparire ». — *La Sampogna* ebbe fortuna grande e il Marino, scrivendo

da Parigi all'amico suo Conte Sanvitale (*Lett.* p. 60) del trionfo altamente si compiacque.

Ma nella *Sampogna* che consta di *Idilli Favolosi e Pastorali*, non trovarono posto le antiche *Egloghe* fatte ad imitazione di Virgilio; queste, rifiutate dal poeta, non videro la luce che nel 1627. Poi sotto il titolo di *Rime Boscarecce* entrarono come seconda parte nella edizione della *Sampogna* del 1652 (1). Onde i componimenti pastorali del Marino sommano a diciannove: otto poemetti mitologici (*Orfeo, Atteone, Arianna, Europa, Proserpina, Dafni, Siringa, Piramo e Tisbe*) e tre idilli pastorali (*La bruna pastorella, La Ninfa avara, La disputa amorosa*); più *I Sospiri d'Ergasto* in CXIX stanze, e le *Egloghe* citate. Il Borzelli (*op. cit.* p. 22 e segg.) fu il primo a vedere la gran differenza tra *La Sampogna* e le *Egloghe* e a notare come il Marino, che in queste aveva seguito più da presso i classici, se ne discostasse poi negli *Idilli* sperando aver fama di originale anche questo genere di poesia. Quali poi fossero, quanto all'arte, i risultati di questo indirizzo del poeta secentista, si vedrà studiando le *Egloghe*.

Alla poesia pastorale il Marino ci ha preparato con *La Lira*, nella quale sono pure le *Rime Marittime e boscherecce* della prima parte, i canti amebei tra pastori (*Canz.* II, III, IV) nella seconda, e la canzone *Echo* nella terza, tutti componimenti di costume pastorale. Anzi carattere anche intimamente idilliaco ha tutta la Lirica del Marino che incarna la tendenza dell'età sua; *L'Adone* non

---

(1) *La Sampogna del cav. Marino divisa in Idilli Favolosi et Pastorali aggiuntavi in questa ultima impressione la Seconda Parte. In Venetia MDCLII, per Francesco Baba.* Per le *Egloghe* e *I Sospiri d'Ergasto* (mancando l'egloga *Siringa*, ben differente dall'omonimo Idillio favoloso, nell'ed. del '52) mi servo dell'edizione milanese: *Egloghe Boscherecce del Cavalier Marino — cioè Tirsi, Aminta, Dafne, Siringa, Pan, Elcippo,* et *I Sospiri d'Ergasto. Con cinque canzoni cioè Fede, Speranza et Carità, una delle Stelle, e l'altra dei Sospiri, con l'Amante convalescente, un sonetto sopra il Tebro, et il Camerone dell'istesso.* Milano, Cerri, 1617 (da correggersi in 1627 come appare dalla dedica dell'editore ad Alessandro Becaria).

sarà che la fusione dell'elemento pastorale col mitologico. E *La Sampogna* segna appunto il transito dalla forma lirica alla narrativa. Gli avvenimenti mitologici della *Lira*, per il tramite della *Sampogna*, troveranno posto nell'*Adone*, il quale, a sua volta, ne' primordi del suo concepimento altro non doveva essere che un poemetto in tre libri, come scriveva il poeta da Roma al pittore Bernardo Castello (*Lett.* p. 201), da pubblicarsi insieme con *Il Polifemo cieco*, *Il Pescatore, I Sospiri d'Ergasto* e con altre scritture di picciola mole. Su *L'Adone* poi è come steso un colorito idilliaco, un po' mesto e un po' giocondo, fatto di ingenua mollezza e di ardente voluttà: il colorito di tutta la poesia mariniana. — E se noi ci chiedessimo le ragioni di questo trionfo, nei secoli XVI e XVII, dell'idillio e dell'egloga, così in forma dramatica o dialogica, come narrativa, dovremmo cercarle nello stato delle anime alla fine del Rinascimento.

La greca letteratura prima di chiudersi in quel cerchio magico della critica alessandrina onde non potè uscire giammai, ci diede come ultime forme d'arte originale, e spontanea, insieme col romanzo e l'epigramma, la poesia pastorale. E questa poesia fiorì su terra italica: fu Siracusano Teocrito e le tenzoni de' suoi pastori finse lungo le spiaggie della Magna Grecia. — Dafni, figliuolo d'Ermete, cui le Muse campestri apprendono il canto, sostituisce l'eroe dell'epica e diviene egli stesso un aedo e si incarna in Teocrito: e Teocrito è il tipo del poeta innamorato delle bellezze della natura e della serenità innocente e della festevole giocondità onde s'adorna una vita ideale tra i campi. — Vita ideale, ho detto: poichè questa interpretazione tutta venustà e lietezza delle consuetudini agresti nasce appunto dal desiderio in chi le va cercando e ritraendo di trovare una fonte di poesia fresca e vivace affatto scevra dagli affanni che turbano l'animo agli abitatori delle popolose e raffinate città. Chè Teocrito

non avrebbe per avventura voluto toglier dai campi quegli argomenti cupi di tragica poesia che più abbondantemente gli erano offerti dalla decadente vita cittadina. — Ond'è che la poesia pastorale di mitologici e d'umani amori commista, come piacque agli antichi orientali che da essa tolsero certamente la tinta idilliaca del loro romanzo, piacque e invase tutte le forme letterarie al cadere del secolo XVI, quando gli altri generi erano apparsi omai su l'orizzonte del Rinascimento.

E poesia commista d'amori umani e divini fu quella di Gio. Battista Marino, nel quale pare realmente che siano rivissuti Nonno e Teocrito, Mosco e Claudiano e Plinio e gli epigrammisti, sebbene un po' scoloriti dal tempo. Ma nella poesia pastorale del Marino non è quella fusione delle due passioni terrena e celeste che è completa nel IX di Teocrito, nel II di Mosco e in Bione da Smirne: onde gli idilli favolosi rimangono poemetti mitologici, nei quali solo la varietà metrica e l'apparato scenico t'avvertono di esser dinanzi ad un idillio. Sono, è vero, pastorali gli argomenti e il fatto si finge o sul lido del mare, o nell'ombra de' boschi, o in una piaggia fiorita, ma difetta la composizione di quell'impeto misurato della passione onde commuovono e rapiscono Teocrito col Ciclope e lo Smirneo con l'epitaffio di Adone. I numi e le ninfe e gli eroi del Marino o non ti importano o ti stancano: sono freddi o ridicoli.

E freddo è appunto l'*Orfeo*. In trentadue pagine, dove nelle filze di endecasillabi e settenari uniti senza regola fissa sono inseriti squarci lirici in istrofe saffiche, in settenari sciolti, in quartine d'ottonari e quaternari, di settenari ed endecasillabi; è disciolta la storia dell' infelice poeta. Tutto è minutamente raccontato e descritto: la ferita e la morte d'Euridice; il viaggio e il canto di Orfeo: la meraviglia degli Inferni con le Eumenidi e Cerbero e le Danaidi e Issione e Sisifo e Tantalo e le divinità e le

ombre; poi il patto violato e l'addio di Euridice e i lamenti di Orfeo con l'enumerazione di tutte le belve e di tutte le piante commosse, di tutti i fiumi rattenuti dal canto; infine la tragica morte del vate.

Fonti prime dell'idillio sono Ovidio (*Met.* X, XI) e Virgilio (*Georg.* IV) e più quello di questo; le enumerazioni delle piante e degli animali troveremo poi qua e là ripetute nell'*Adone;* s'aggiungano la similitudine virgiliana dell'usignuolo, la catulliana del fiore, l'imagine dantesca della vanità delle ombre. E qua e là alcun raggio di poesia brilla: il divincolarsi del serpente insidioso e lo sbocciare del canto e lo stupore degli Inferni; di Tantalo, ad esempio:

Nè fame più, nè sete
Il Frigio vecchio afflisse,
Anzi mentr'al bel canto
Stavano intente e ferme
L' acque e con l' acque insieme
L'autunno fuggitivo,
Ei non curò le mani
Stendere ai dolci pomi,
Nè d'attuffar le labra
Ne l'onde desiate.

Ma l'enfasi perenne stanca e conduce nell'animo non la compassione, ma il dispetto verso il cantore loquace: potremmo dire che di quanto l'episodio di Ovidio cede alla divina poesia delle Georgiche, di tanto rimane il Marino inferiore al suo modello.

Il mito di *Atteone,* che nell'*Adone* formerà l'argomento di una tragedia, è tolto dal quinto libro dei *Dionisiaci* di Nonno Panopolitano (v. 287-535) (1). Veramente

(1) Di questo immenso poema, ultimo bagliore del paganesimo Ellenico e caro al Marino e al Monti, cito le due edizioni seguenti: ΝΟΝΝΟΥ ΠΑΝΟΠΟΛΙΤΟΥ-ΔΙΟΝΥΣΙΑΚΑ. — *Nonni Panopolitae Dionysiaca.* — *Petri Cunaei Animadversionum liber. Danielis Heinsii Dissertatio de Nonni Dionysiacis et eiusdem Para-*

il Marino dà alla favola uno svolgimento più animato del greco, poichè pone tutto il racconto della caccia e del bagno di Diana e della trasformazione in cervo e della morte, in bocca al giovinetto che appare alla madre, mentre Nonno espone gli avvenimenti in forma narrativa e poche frasi fa dire ad Atteone apparso ai genitori desolati. Tuttavia questo mutamento nuoce alla verità e varietà dell'idillio italiano, tanto più che Atteone in questo si dilunga a descrivere il bagno cagione d'ogni male, la bellezza della dea e la caccia, con grande efficacia sì, ma con danno della naturalezza e dell'economia del poemetto. E però un'apostrofe a Tiresia, che ricorda quella di Callimaco nei *Lavacri di Pallade,* se nel racconto greco ha ragion d'essere, è soverchia nell'idillio del Marino, perchè v'è riferita da Atteone come già detta da lui sul punto di venir lacerato dai cani. Il quale uso di fingere narrati dai personaggi episodi che nelle fonti hanno carattere istorico, e che troveremo frequentato nell'*Adone,* mostra come il Marino nella sua imitazione fosse grossolano anzi che no e come, vuoi per la fretta, vuoi per la mancanza in lui del senso della misura, non sapesse usare dei suoi modelli sapientemente. Ma con tale artificio il Marino quì ha reso più spedito il racconto che nel greco è complesso e intralciato da accenni mitologici numerosissimi; di suo poi ha aggiunto una leggiadra descrizione del bagno e la caccia tutta vivacità di trepidi cacciatori e di veltri impazienti. Poichè se il Marino fu sempre maldestro nell'architettare i suoi componimenti, fu tuttavia signore assoluto della lingua e del verso. L'*Atteone* è composto di sette-

---

phrasi. Iosephi Scaligeri Coniectanea. Cum vulgata versione, et Gerarti Falkenburgi lectionibus. — Hanoviae, Typis Wechelianis, apud Claudium Marnium et haeredes Ioannis Aubrii. cIↄ, Iↄ, cx.

Nonni Panopolitani Dionysiacorum libri XLVIII. Recensuit et praefatus est Arminius Koechly. Lipsiae, sumptibus et typis B. G. Teubneri MDCCCLVII.

Della prima mi servirò per la vulgata che il Marino ebbe presente, della seconda per la numerazione dei versi, l'interpunzione e le emendazioni.

nari accoppiati e di endecasillabi e settenari liberamente composti.

Da Nonno (*Dionys.* XLVII, 269 e segg.) trasse il Marino l'idillio seguente: *Arianna.* — È l'aurora: al lido di Nasso, donde da poco è salpato il « Greco infido », Teseo, abbandonandovi Arianna dormiente, approda Bacco

che con sue liete e strepitose squadre

torna dall'India trionfata. Rimane il dio ammirato della bellezza d'Arianna; piano le si accosta, trattenendo il respiro e intimando alla rumorosa brigata silenzio, e con voci sommesse la viene lodando. Poi si ritraggono tutti in disparte, chè Arianna si sveglia. Desta, cerca di Teseo; ma egli è già lontano: il porto è deserto e lunghesso la spiaggia solitaria gemono gli alcioni e le folaghe. Piena di sgomento, ricerca il lido, sale uno scoglio, scruta l'orizzonte ancora un po' velato di nebbia: una nave si scorge lontana; la fanciulla chiama, grida, accenna; invano. Ridiscende alla marina e scoppia in lagrime e in querele. Il dio, poichè la bella ha dato sfogo al dolore, intuona con la sua turba un coro bacchico accompagnandolo con danza e suon di fistule, buccine, cembali e crotali. Volgesi la fanciulla a questo frastuono improvviso, spaventata; ma Bacco la consola con dolci parole e le propone amore; accetta Arianna e tra i canti dei Satiri e dei Fauni, e le danze delle Ninfe celebransi le nozze. — Questa la tela dell'idillio, leggiadro componimento invero, ripieno di fresca e svariata armonia. L'imitazione da Nonno è larga anche quì: l'esordio, le lodi della bella addormentata, lo sgomento del risvegliarsi, le querele di Arianna, la parlata di Bacco, le nozze son tradotte, quasi, dal poema greco. Il Marino v'ha aggiunto la descrizione dell'aurora e della fanciulla che dorme, la trepidazione di Bacco, il ditirambo, tralasciando coi frequenti richiami mitologici del greco, superflui affatto per lui, anche qualche

passo assai felice pur nelle sue antitesi, come il seguente: che traduco secondo l'edizione lipsiense:

314. Ed era ancor più splendida nel dolore, e il lutto
lei angosciata adornò; e ad Arianna piangente
fu simile un po' quanto al giudizio la gioconda Afrodite
dolce-ridente e simili gli occhi amabili di Pitho
e delle Chariti e di Eros alle lagrime della fanciulla.

Certamente anche a questo idillio nuoce l'esuberanza del poeta napolitano; ma la forma è così schietta e snella, la varietà dei numeri e dei metri così agile e nuova, da rendere questo componimento di non poco superiore ai precedenti e a quelli che seguono. Basterebbe ad acquistargli grazia il ditirambo, preceduto da una serie di endecasillabi tutti con l'accento sulla sesta sillaba:

E tra sì fatti strepiti e tumulti
Con questo canto Libero onorando
De l'orgie sacre celebran la pompa:

Evoè,
Facciam brinzi al nostro re,
Beviam tutti, io beo, tu bei,
Due, tre volte e quattro e sei;
Al ristoro della vita
Questo calice m' invita.
Questo è quel che al cor mi va,
Dallo qua.

Con tal metro, per dodici strofe, si rivolge l'inno bacchico (che rammenta quello dell' *Orfeo* del Poliziano), fino a che, infine, è con vivacità non comune, rappresentata l'ebrezza:

Ma qual torbida tempesta
Crolla intorno la foresta?
Ecco nembi senza fine,
Lampi, folgori e pruine;
Non lasciam di bever già;
Che sarà?

Cose nove, cose belle,
Cento soli e cento stelle.
Ah no, no, son parpaglioni,
Son zanzare e farfalloni,
Uno due sett'otto e tre,
Evoè.

Tutti questi elementi di pensieri e di forma avran luogo nell'*Adone,* del quale l'orgia bacchica sarà l'ornamento più bello.

Dal secondo di Mosco, come notò il Leopardi (1), e massimamente da Nonno (*Dionys.* I, 45 e segg.) tolse il Marino il quarto idillio intitolato *Europa.* Da Mosco infatti deriva l'esordio con la raccolta dei fiori e Amore che ferisce Giove e la trasformazione di questo in toro: da Nonno, con qualche reminiscenza ovidiana e con accenni a un passo di Achille Tazio (*op. cit.* I), tutta la parte di mezzo con Europa sul toro, il viaggio, l'esclamazioni d'un navigante e i lamenti della fanciulla. A Mosco ritorna su la fine, quando appare l'isola di Creta e la meta è prossima; sul lido poi han luogo le nozze, tratte anch'esse da Mosco. Come l'idillio precedente s'è chiuso con la trasformazione d'Arianna in costellazione, così questo finisce con la traslazione del toro in cielo: chiusa di gusto tutto alessandrino:

Quivi da indi in poi tinto di stelle
Verso Orione il destro piè distende,
Con l'altro curvo il novo maggio attende.

Non è in questo idillio mariniano nè la sobrietà classica di Mosco, nè la preziosità elegante di Nonno; è bensì di questo l'armonia del verso e lo splendor dello stile, di quello la serena descrizione del paesaggio. Nuocciono l'enu-

(1) *Discorso sopra Mosco,* nelle *Prose* (Torino, Guigoni, 1857), p. 526.

merazione interminabile dei fiori e i vieti lamenti della fanciulla; anche l'apparire del navigante, che nel poema epico piace perchè rapido e inaspettato, nel Marino è diluito in troppi versi e il bell'aggettivo περίφοιτος « vagabondo » dato da Nonno al nocchiero, è reso dal Marino con tre versi nè belli in tutto, nè nuovi. Qualche tratto tuttavia ancora soddisfa, e graziosa è certamente questa strofa:

Spaziando sen giva
Per la stagion fiorita
La bella giovinetta,
Desiosa d'ordire
Ghirlande e serti a le dorate chiome;
E con la man di latte
Scegliendo ad uno ad uno
Fra le tenere gemme i più bei fiori
Se ne colmava il grembo, e 'l grembo colmo
Tutto votava poi ne l'aureo vaso.

Ma la bellezza di qualche parte non compensa la povertà della trama.

Dicasi altrettanto del quinto idillio, nel quale è narrato *Il Rapimento di Proserpina.* L'argomento era per sè bellissimo e tale da ispirare la musa di qualsivoglia elegante e fiorito poeta; ma il Marino si attenne a Claudiano e dai vizi della sua imitazione fu tratto a darci un idillio senz'anima e senza passione. Egli poi non toccò del ritorno di Cerere, ma seguendo i primi due libri dell'alessandrino, descrisse soltanto il rapimento e le nozze di Cora: di suo aggiunse la triviale prosopopea di Vertunno, il lubrico accenno di Priapo, senza de' quali il componimento avrebbe avuto due tratti volgari di meno. L'imitazione di Claudiano è, come di solito, ora minuta e pedestre, ora libera e sapiente; efficace è il Marino dove descrive le feste nuziali presso gli Inferni, tradotte, del

resto, dagli ultimi esametri del II libro del poeta latino (1).

Sopra *Dafne* scrisse il Marino due sonetti tra le *Rime Boscherecce,* un idillio che è il sesto dei Favolosi e un'egloga, la terza della raccolta. L'idillio ha maggior varietà di pensieri e di metri e una tela più vasta dell'egloga, che è tutta in isciolti e più breve e composta quasi solamente dei lamenti d'Apollo. Ma tra i due componimenti, che procedono da Ovidio (*Met.* I, 490 e segg.) l'egloga è certamente migliore, poichè il poeta giovane vi ha trasfuso un'onda di sentimento che manca affatto nell'idillio, al quale nuoce anche, con l'intemperante secentismo, l'incostanza del metro.

Così in un sonetto (*Rime Boscherecce*), in un idillio (VII) e in un'egloga (IV) cantò il Marino il mito della ninfa Siringa. Il sonetto di carattere rappresentativo è brutto: l'egloga in isciolti, supera anche quì di gran lunga l' idillio, che è composto di serie di endecasillabi e settenari, quinari e quaternari sciolti e sdruccioli. All'una e all'altro è fondamento Ovidio (*Met.* I, 689 e segg.); ma mentre l' idillio è il racconto ovidiano diluito come di solito e intramezzato da due canti freddi e retorici del dio, che quì è forse simbolo dell'universo, (onde tutto il componimento parmi assumere un carattere filosofico), l'egloga è tutta passione umana e il lamento di Pan è riboccante di affetto e vien reso più bello da una tal quale incertezza del verso e del periodo significante l'affanno:

---

(1) Caronte e il suo fiume:

v. 351. Tunc Acheronteos mutato gurgite fontes
Lacte novo tumuisse ferunt.....

359. Impexosque senex velavit harundine *crines* (ediz. antiche)
Portitor; et vacuos egit cum carmine remos.

E il Marino:

Velato il crin canuto
Di palustri ghirlande
Il vecchio passeggier de l'onde nere,
De l'onde che quel dì corsero latte,
Move cantando a lenta voga il remo.

O Siringa, o Siringa, o empia, o empia
Ritrosa giovinetta, empia e ritrosa,
Alpestre Ninfa, inesorabil Ninfa,
Immobil Ninfa, ch'al mio ben contrasti,
Chi fuggi, ahi folle? ed io chi seguo, ahi lasso?
Chi m'odia e fugge, e 'l mio dolor non cura.
O Dei Selvaggi, o Boscarecce Dee,
Voi Dei, voi tutte Dee, quì, quì vi chiamo,
Fermate il corso, ritenete il passo
De la bella crudel Siringa mia.
Amor e tu c'hai il laccio e tu c'hai l'ali
L'aggiungi e ferma e tu che puoi l'affrena;
Oh lasso, oh lasso me!.....

E più avanti:

. . . . . . A l' infelice
Tremò la voce in bocca e 'l cor nel petto,
Quando l'aura tremar la debil buccia
S'avvide e tremolar sentì le foglie
Con un soave e tacito susurro
Fievolemente. In tale stato amolla
Pur come viva......
Parve sdegno e fu amor,

se da le membra di lei delicate trasse il nuovo strumento, onde

. . . . . . uscì fuore un debile tremante
Di rustica armonia piacevol suono:
Con cui pianse cantando e parlò cose
Che farian lagrimar chi l' intendesse.

L'idillio che il Marino nella lettera all'Achillini confessava d'aver « traslato da altro linguaggio straniero » è quello intitolato *Piramo e Tisbe,* imitato, anzi tradotto, come notò il Menghini (*op. cit.* p. 168 e segg.), dall'omonimo poemetto di Giorgio di Montemayor; ma giustamente fonte all'uno e all'altro poeta fu Ovidio (*Met.* IV, 55 e segg.). Già il poemetto spagnuolo era un ampliamento del

passo latino; il Marino l'uno e l'altro parafrasa con descrizioni, delle quali sono graziose quella d'una fonte, e l'altra della notte che ricorda la citata di Apollonio (III, 74 e segg.) imitata già da Virgilio (*Æn.* IV, 522 e segg.), allungando parlate, esagerando querele e dilatando la trama del racconto. — *Pan* è il titolo della quinta egloga, anche essa, come le altre, in isciolti. Vi si narrano gli amori della Luna e del dio selvaggio. — Vigila il Plenilunio per la serenità del cielo e dentro un tremolio di stelle Cinzia trionfa. Pan, che è salito su la cima d'un monte, rivolgesi all'amata e la prega d'amore e la tenta:

> Mira la greggia mia, che lungo il colle
> Si spazia e pasce; ell'è di bianca lana
> Sempre canuta e da la neve, al giglio,
> A l'ermellino, al cigno, al proprio latte
> Non invidia il candor; forse non cede
> Al bel candor del tuo gelato argento.
> Tutta sia tua, se 'n una parte mia
> Esser vorrai, se vorrai prender meco,
> O folle, quel gioir che non conosci.

E difende il selvaggio le sue membra deformi, dicendole imagine dell'universo, di cui ella stessa è picciola parte; e le descrive la sua sampogna. Sa ch'ella è più vaga di lui,

> Ma la beltà de la pietà s'adorna;
> Beltà bella non è se non pietosa.

Ma Cinzia è sorda, o pare. L'infelice dio vinto dalla gelosia e dall'ira, spezza la sampogna e dà in accenti disperati..... Ma, d'un tratto, il suo ciglio si rasserena: Cinzia è discesa a lui in forma di ninfa faretrata. Pan è felice. — Quest'egloga che molto somiglia per il metro e la generale intonazione alle due che precedono, *Dafne* e *Siringa,* se manca di quel soffio di passione che quelle

pervade, tuttavia non è senza pregi: disse un critico valente (1) che ricorda il *Canto Notturno* del Leopardi, e veramente è negli sciolti del poeta napolitano un lembo di quell'arcana serenità lunare che di tanti pensieri e di tanti affetti è nella mente e nel cuore dell'uomo misteriosa suscitatrice.

Inviti d'amore e sfoghi d'anima non sazia o non compresa sono le altre egloghe: *Tirsi*, la prima; *Aminta* o *Il Lamento*, la seconda; *Elcippo* o *L'Echo* l'ultima; l'una delle quali è in isciolti e l'altre due istrofe di canzone libera. Tirsi, pastore innamorato di Filli, salito in cima ad un colle e di là guardando verso la dimora della ninfa

> e quindi
> Misurando quant'aria il dividea
> Da lei ch'era il suo oggetto e la sua cura,

cominciò a lamentarsi, e, lodando le bellezze dei campi e delle foreste e gli augelli e i fiori e i frutti, onde va lieto il viver tra' campi, ad invitare la ninfa a « goder seco i boscherecci amori ». Nel *Lamento* è Aminta, cantor di Sebeto, che si lagna di Amarilli: anche gli animali e i fiori s'amano, tutti; e nei boschi vede altri amanti trastullarsi giocondamente; egli solo è triste perchè

> In Amarilli Amor sol non si trova.

Ed è geloso di Menalca; ma anch'egli, Aminta, sa come Menalca cantare:

> Han le sue note ancor qualche dolcezza,
> Ch'anco il saggio Dameta
> Senza schifo le udia;....

ed ha vinto Menalca nel canto, egli. Poi è ricco e le

(1) Antonio Belloni. *Il Seicento*. Milano, Vallardi, (in corso di stampa), p. 78.

darà un capretto che ha negato ad Alba, la quale è pure più bella di lei; le darà un montone nero, dalla lunga barba, valente giostratore; e le offre la bianca vacche-rella o il giovine toro o un capriolo e di più dodici poma, un nido di tortore e una gazza addomesticata......

Ma che parlo? ove sono?
Con cui, lasso, ragiono?
O chi m'ode, e risponde? or ben m'avveggio
Folle, come vaneggio!
Ella doni non cura.....

E l' infelice amante

Cadde riverso addolorato e giacque
Amarilli chiamando; ed Amarilli
Sonaro gli antri e risonaro i colli.

Nè sorte miglior fortuna nei suoi amori Elcippo (egl. VI), al quale per di più toccano le beffe. Chè l'Eco da un antro cui egli grida le sue querele, gli risponde con tristi presagi:

S' io dico: Or dunque tregua
Sperar non lice al mio sperar giammai?
« Mai » subito ripigli;
Ond' io m'adiro e dico: O morte, o morte
A che venir più tardi?
Ed « Ardi » sento oimè tosto ridirmi.
Così meco alternando ognor ti trovo
Di mia lunga fatica
E compagna e nemica.

E dopo lungo lamentarsi Elcippo, a sera, raccoglie l'ar-mento disperso e a Florida, la sua ninfa crudele, rivolge questi ultimi accenti: « Pur che tu mi guardi

Ombra non temo e sol de la tua luce
Il mansueto raggio
Scorta sarammi e duce
Per lo notturno mio fosco viaggio.

Deh, fa ch' io veggia
Fra queste valli oscure
Se non più lieto il ciglio e più sereno
Non disdegnoso almeno.
Colà dunque t'indrizza, o cieco armento,
Ch'ove è il bel viso adorno
Notte non è, ma giorno (1).

Ma quest'egloga, che pure ha pregi di forma innegabili, manca d'originalità: chè lo scherzo dell'Eco, di cui abbiamo esempi fin nell'*Anthologia* (IV, 10, I), era già stato rinnovato dal Poliziano e largamente dagli altri poeti del Rinascimento. — Ad *Eco* intitolò il Marino una canzone nella terza parte della *Lira*. Siringo, dopo aver inseguito a lungo la ninfa Licori, siede e si lagna; Selvaggio poi i non brevi lamenti e le invocazioni all'eco, simbolo di vanità, va scolpendo in un faggio.

Ed eccoci ai tre *Idilli Pastorali*, tutti in forma dialogica, di strofe libere d'endecasillabi e settenari. Nel primo, *La bruna pastorella*, sono interlocutori Lilla e Lidio: questi che ha portato alla sua bella i versi di Fileno (il Marino), tesse l'elogio del poeta che s'accinge a passare in Francia, chiamatovi da quel re. E dai versi di Fileno si trapassa alle lodi di Lilla che è *nigra sed formosa* e dalle lodi si trapassa all'eterna poesia degli sguardi e dei baci. Ma la notte è vicina:

Già l'ombra de la terra
Si dilata per tutto: ecco d' intorno
Un denso umido velo
La gran faccia del cielo
Ricopre e folta nebbia
Occupando le piazze imbruna i colli.
. . . . . È tempo omai
Verso l'ovile a passi corti e lenti
Di ricondur gli armenti.

(1) Confrontinsi l'esordio dell'Egloga *Tirsi* con *L'Infinito* e questa chiusa con quella della canzone *Alla Primavera* di Giacomo Leopardi. Quanti motivi di pensiero e di ritmo seppe cavare dalla lirica secentista il più classico dei poeti italiani!

Così termina questo dialogo che a me parve freddo, slombato e sovracarico di riferimenti retorici, come quelli all'aquila, alla fenice, alla salamandra, alla farfalla ; e manchevole mi parve anche la dizione resa fiacca e scolorita dalla copia degli aggettivi e dei sinonimi. L'unico valore di questo idillio sta nell'avervi il Marino designati i componimenti cui la sua fama raccomandava: « l'amoroso duello », « i notturni amori », « la canzone de' baci », quella « sopra la vedova » e gli « epigrammi » o madriali amorosi.

Ben più notevole per la novità della contenenza è *La Ninfa Avara,* che non è come affermò il Belloni (*op. cit.* p. 77), « il solito contrasto tra un pastore, Fileno, che chiede e una ninfa, Filaura, che ritrosa nega di concedere amore » ; sì bene è il contrasto tra il poeta povero che offre carmi ed amore e la donna avida di doni e di oro. Il nome della ninfa, Filaura, compendia l'argomento. Onde il Marino abbia tratto il concetto non so : v' ha un epigramma d'Incerto nell'*Anthologia* nel quale un poeta offre amore a una fanciulla che da tempo persegue; chiede essa : Che rechi ? E l'altro : Io reco argento. -- Va, tu sarai felice; ma quant'è? — Poco. — Poco? Non posso. Addio. Forse fu questo piccolo carme che suggerì al Marino il suo idillio ; i passi sopra l'amore universale imitati dall'*Aminta* e dal *Pastor Fido,* trovano riscontro nel III e nel XXVII idillio di Teocrito e in due sonetti del Ronsard (*ed. cit.* p. 27, 35), nel primo dei quali è descritto il trionfo d'amore su tutte le cose, nel secondo il dolore della tortorella che ha perduto il compagno. È certo che in questo idillio nulla è di pastorale, se ne togli i nomi degli interlocutori ; anzi nulla di propriamente secentistico : l'amante povero di quattrini e ricco di poesia, e la donna ambiziosa scaltra e beffarda sono di tutte le società e di tutti i tempi. E il pastore è Fileno, cioè il Marino medesimo. Egli da tempo insegue Filaura, che, finalmente, l'ascolta :

È forza alfin, ch' io soddisfaccia a questo
Importuno seguace,
Che pur dietro mi tiene a sì gran passi.
Eccomi a te rivolta; or meco siedi,
Dimmi che vuoi? che chiedi?

Fileno, che è poeta, risponde:

Quel che chiede e che vuole
Augelletto digiun dal cibo amato,
E dal caro ruscel cervo assetato.

E l'altra beffandolo:

Se di sete e di fame
Tanta necessità ti tiene oppresso
Non lontano è l'armento, il fonte è presso.

E su questo tono continua il contrasto, finchè, esposta dal poeta la teoria dell'amore supremo signore delle cose, la donna, rimproverandogli di dir cose trite e comuni, gli dà lezione di poesia:

Conviensi a non vulgare
Spirito peregrino
Dal segnato sentier sviarsi alquanto
E per novo cammino
Dietro a novi pensier movere il corso.

Fileno allora diventa filosofo e parla della caducità della bellezza e dell'età giovanile. Ma la ninfa non cede, anzi si duole:

Udir concetti e carmi
Io mi credea più grati e più giocondi
E tu cose mi apporti onde più tosto
Mi spaventi e minacci.

Poi, finalmente:

Orsù facciam ch' io t'ami;
Qual guiderdon, qual dono
In cambio del mio amor tu mi prometti?

E Fileno:

Amore è sol d'amor prezzo conforme;
E che può più donarti
Chi t'ha donato il core?

Ma la donna:

Tienti pur il tuo core, io cor non curo;
Non sono augel grifagno
Che di cori mi pasca;
Nè voglio essere un mostro
Con due cori nel petto.

L'altro non si dà vinto: « Amore è nudo e senza ricchezza ». Ed ella: « Ma ha l'ali; vola via ». — « E cieco, non si compiace dell'oro splendente ». — « È anche fanciullo e si placa coi doni ». — « Io ti donerò canti immortali ». — « Non voglio versi: m'assordano già gli uccelli:

Note, accenti, sospir, novelle e fole
Son'ombre e nebbie e fumi;
Le beve l'aria e le disperde il vento.
A chi favole spende io ciance vendo
E se nulla mi dai, nulla ti rendo.

« Musiche e rime son cose belle, ma non si toccano; a me piace Amore che canta e suona, ma quando la sua cetra ha le corde d'oro ». L'altro, di rimando: « Oh, l'umana ingordigia! Gli animali si contentano dell'amore ». E Filaura: « Sciocchi! essi non ragionano:

. . . . . saggio dee dirsi e non avaro
Chi non dona, ma vende il bello e il caro.

Anzi a Fileno che disprezza le ricchezze risponde con un inno all'oro. E l'altro, che è generoso, a offrirle l'oro perenne del sole, l'argento purissimo dei ruscelli, lo smeraldo dell'erbe e delle fronde; ma la ninfa: « Codeste cose son di tutti, non si possono spendere:

> Se il bisogno vien mai
> Impegnale se sai.

Il poeta che non sa come uscir di tenzone, chiude con una serie di comparazioni in lode della fanciulla, che, annoiata, esclama:

> Un gran cumulo d'oro
> Pastor facesti, onde partiamo insieme
> Tu la bocca ripiena, io la man vuota.
> Ma tempo è già da girne.....

Tale *La Ninfa Avara,* vivace dialogo intessuto d'arguti pensieri in forma acconcissima espressi; tutto cosparso di un certo sale lucianesco che sempre diletta e improntato di quell'umorismo e di quella filosofia della vita che durano perenni nei secoli.

Trasse invece il Marino *La Disputa Amorosa* da un dialogo di Erasmo di Rotterdam (1) intitolato *Proci et Puellae,* il quale fa parte dei *Colloquia Familiaria.* Quì è realmente o un vano succedersi di concettuzzi sofistici o uno degli infiniti accenti di passione. Discutono i due interlocutori, Selvaggia e Laurino, su la natura dell'amore e la fanciulla chiede all'amante se l'affetto durerà anche dopo che la bellezza giovanile sarà sfumata.

> Tanto dunque e non più, quanto in me verde
> Fia la beltà, la fiamma in te fia viva?

---

(1) V. M. Menghini, *op. cit.* p. 185.

E Laurino: « Giammai, chè

. . . . . la luce maggior, che 'n te traspare
De la bellezza interna
Eternando l'ardor, l'amore eterna.

Indi, alla domanda di Selvaggia: « Perchè non ami allora tanti pastori più sapienti di me? » Laurino esclama:

La beltà che si vede, è come raggio
Del sol ch'entro si serra,
E che quasi per nebbia a noi traluce.
La beltà che si cela è come rosa
In bel cristallo ascosa,
Tal che del bello amato
Il più s'asconde e si palesa il meno.

E dopo alcune altre graziose questioni che, proposte dalla ninfa, vengono sciolte dal pastore (tra le quali non è senza interesse questa: se nella passione amorosa sia più conveniente tener vivo il desiderio perennemente o soddisfargli), la ninfa finisce per darsi vinta e promette fede a Laurino. La chiusa ha qualche somiglianza con quella del XXVII idillio di Teocrito. Non mancano neppur quì i tratti felici, ma questo idillio rimane al disotto del precedente per un certo sforzo che si rivela nella prima parte e nelle similitudini ornate che sovrabbondano e spesso non raggiungono lo scopo per cui sono state inserite.

Degli idilli ancora ci restano a vedere *Il Testamento Amoroso, La Lidia Abbandonata* e *I Sospiri d'Ergasto.* Staccasi affatto dai precedenti il primo che si ha in una edizione maceratese del '14; perchè quì l'innamorata è la ninfa: col suo sangue scrive la dichiarazione dell'amor suo al pastore, che a sua volta ci riesce antipatico con quelle sciocche volgari esclamazioni di gioia. Tolti gli ultimi versi pieni realmente di passione, tutto è freddo e manie-

rato in questo componimento, che il poeta non a torto escluse poi dalla *Sampogna.* A questo s'avvicinano per l'argomento le stanze: *Lidia Abbandonata,* dove non solo il lamento è, ma il *drama,* la morte. Lidia dalla spiaggia guarda il suo Armillo partirsi per la guerra e sfoga il dolor suo in querele miste a soavi illusioni; rivolgesi al mare, ma esso è sordo e mugghia; alla luna, ma questa passa oltre e non la cura; disperata allora si lancia a capofitto nell'onda e vi perisce:

> Tacque ciò detto e de la riva a l'onda
> Col capo chino e con le piante in alto,
> Là dov'era più cupa e più profonda
> Lasciossi in giù precipitar d'un salto.

Con la *Lidia,* che troverà un'eco nell'*Ultimo canto di Saffo* del Leopardi e nel Grossi, e con *I Sospiri d'Ergasto* ci avviciniamo all'*Adone,* poichè non solo il contenuto è amoroso e passionale, ma è metro l'ottava rima: difatti *I Sospiri* constano di centodiciannove stanze, nelle quali Ergasto « in affettuosi lamenti » sfoga la sua passione per Clori e che potrebbero dirsi l'apologia dell'amore in tutte le sue forme. — Poichè dall'Amore universale che tutte le cose regge e compone scende sino all'affetto suo per Clori e invocando i luogi che lei videro, li supplica di pietà; chè la passione l'affligge perennemente. E descrive alla sua bella una sede deliziosa dove ella potrà recarsi con lui, e i doni onde la colmerà, tra i quali sono un arco e una faretra istoriata che fu già di Venere. Ma infine Ergasto s'accorge d'aver parlato invano, poichè Clori non l'ode, nè vorrebbe udirlo. — Al vecchio tema pastorale s'innesta quì la descrizione della faretra con accenni a' miti che saranno svolti nell'*Adone;* e la stanza ha già i pregi e i difetti dell'ottava del poema: la perfezione tecnica e la conseguente monotonia.

Ai *Sospiri,* così per l'argomento come per la forma,

s'accostano le stanze intitolate: *Amata Donna aspettata per mare in tempo di fortuna* (1), dove Mirindo nell'ansia dell'attesa, dalla spiaggia, si lagna del mare in tempesta; e le altre intitolate: *Amante convalescente geloso* (2), dove un amante si duole con sè medesimo:

Ben è infelice e miserabil sorte
Per sentiero d'Amor correre a morte.

Io, dice, era un giorno beato: tutto adesso è perduto. E quel che più l'accora è il pensiero che Lilla lo tradisca:

È ch'altri forse i miei diletti or gode;
Quest'è il dente crudel che mi divora,
Il tarlo è questo, che mi strugge e rode.

Chè se io non godo, altri non goda:

Potessi almen quando la Notte al figlio
L'ali discioglie onde m'apporti oblìo,

trovare nel sonno alcun ristoro! Ma no; anche questo conforto m'è negato:

Invido il sogno in odiose forme
Ciò che desto il pensier dubbio paventa,
Mentre, sparso di Lete, il senso dorme,
Pur come certo a l'animo appresenta.
Nè perchè il sonno mai con rapid'orme
Fugga da gl'occhi, il mio martir s'allenta;
Così resta l' incanto e va la Maga,
Nè partendo lo stral resta la piaga.

Per sì misera sorte e sì dolente
Il mio lino fatal torce la Parca,
Ed a l'ombra ed al sol sempre egualmente
Per tempeste di gel, l'anima varca....

---

(1) Leggonsi nell'edizione delle lettere del 1673.

(2) Sta colle *Egloghe Boscherecce*, Milano, Cerri, 1627, p. 130.

Questi che a mio parere sono dei più bei versi che il Marino abbia mai scritti, illuminano un altro aspetto della poesia mariniana: la tendenza ad investigare le profonde latebre dell'anima e ad esprimere ciò che vi si è rinvenuto col verso più chiaro e più luminoso, adorno d'imagini peregrine e suggettive, destinate a significarci l'incerto fluttuare della mente umana, sitibonda in così fatte più che in altre età, di mistero e di sogno. Anche questa tendenza troverà la completa espressione, quasi la sanzione solenne nell'*Adone*.

Così all'*Adone* si giunge attraverso la poesia mitologica, descrittiva e pastorale, nella quale potrebbe il lettore trovare svolti già più ampiamente i due principi della lirica mariniana: la voluttà e la caducità del piacere, che saranno anche i principi dell'*Adone,* saranno anzi l'*allegoria* del poema regale.

Capitolo X.

L'ADONE.

L'Adone, poema regale! — Finora abbiamo veduto i rigagnoli e le riviere; ora siamo giunti al mare che accoglie tutte le acque a lui scorrenti dalle fonti lontane ed opposte. *L'Adone* è la *summa* di tutta la poesia mariniana; anzi è il monumento letterario che in sè aduna e compendia non soltanto l'opera artistica del suo poeta, ma quella di una scuola, di un secolo, di un periodo di civiltà. Il Marino, mentre attende alle opere minori, è tutto incerto: compone e distrugge; promette libri e non li scrive o non li pubblica; tenta generi diversi e in tutti ottiene lode, ma nessuno d'essi conduce a perfezione. Bensì egli medita una grande opera: un poema che sia secondo il genio suo e dei contemporanei; che sia pieno di varietà inaspettate e bizzarre, di visioni abbaglianti, di miracoli dell'arte; che sia chiuso in un verso musicale e perfetto quale nessuno prima foggiò; e per tutto il lungo percorso dell'opera, dai colori che lo affascinano, dai profumi che l'inebriano, dalle musiche che l'incantano il lettore sia trascinato come fuori del mondo reale e pur vi rimanga, tenuto fisso dai frequenti richiami alla storia e alla vita presente. A quest'opera il Marino ha rivolto il pensiero per tutta la sua vita; onde le liriche, gli epitalami, i pa-

negirici, gli epigrammi, gli idilli si possono dire quasi rampolli germogliati intorno a gran tronco che rimanga nascosto; sono i fiori che devono cadere perchè poi spuntino le frutta. A Roma, a Ravenna attese il poeta all'*Adone* e da Torino, prima di partir per la Francia, scriveva d'averlo « accresciuto e impinguato in modo » che era « molto maggiore l'aggiunta della fabrica nuova » che non fossero « le fondamenta vecchie » e d'averlo diviso in dodici canti assai lunghi, mentre in origine aveva stabilito di farne solo tre libri. A Parigi poi attese quasi esclusivamente al poema e del suo lento perfezionarsi e delle vicende che ne ritardavano la composizione scriveva agli amici d'Italia; e al conte Sanvitale, che gli dettava le quartine per gli argomenti, diceva che « *l'Adone* era procinto di stamparsi » e che era ridotto a tale da essere « quasi maggior del Furioso diviso in 24 canti » (*Lett.* p. 48) e soggiungeva: « Non so come riuscirà, ma insomma è fabrica risarcita, o (per meglio dire) gonnella rappezzata. La favola è angusta ed incapace di varietà d'accidenti: ma io mi sono ingegnato d'arricchirla d'azioni episodiche come meglio mi è stato possibile » (1). E più tardi (*Lett.* p. 69), come soddisfatto dell'opera sua gli scriveva: « Dall'*Adone* vi accorgerete se le mie sono spagnolate ». — Intanto in Italia era grande l'ansia per il poema, del quale nelle accolte letterarie già si andava parlando come di una meraviglia, e « gran cose » diceva in Roma al Preti il Card. Ubaldini; onde il poeta bolognese nella sua lettera al Marino gli significava che « la aspettazione generale *era* grande », ma che « se ne speravano gli effetti molto maggiori ».

Finalmente il poema uscì in Parigi nella seconda

(1) I ventiquattro canti cui si accenna in questa lettera, se pur non si tratta d'errore di stampa, si ridussero a venti nell'edizione definitiva. La lunghezza straordinaria dei canti XIX e XX fa pensare ad un frettoloso ammassamento dell'ultima parte della materia.

metà dell'anno 1623. Cominciarono subito le lodi e i biasimi, gli uni e le altre frutto di odi personali e di simpatie piuttosto che di critica serena: subito s'accese quella vana e fastidiosa guerra letteraria che era per durare parecchi decenni, e che, fondata su vani pregiudizi o misere ambizioni e sostenuta da persone indotte o di gusto depravato, altro non doveva essere che battaglia d' improperi e di vento. — Ma vediamo la materia del poema.

Mitico è l'argomento: gli amori di Venere e di Adone; perciò mitica e indeterminata l'età in cui ci trasporta il poeta. Così è fantastico il paesaggio: lidi di mari ignoti, selve misteriose, palazzi incantati; una scena mista di classico, di romanzesco e di arabo. I personaggi principali mitologici nel nome e nei costumi esteriori; nei sentimenti, nelle parole, nei gesti ora consentanei al loro carattere ora no; i secondari, a seconda della fonte onde derivano e della parte che hanno nel vasto poema, antichi, moderni o medioevali. In breve, un tutto indefinito e fluttuante tra il mondo mitologico, il mondo dei romanzi greci, il cavalleresco e quello del poeta. La trama è assai tenue, come quella di tutti i componimenti mariniani. — Per vendicarsi di un castigo avuto dalla madre, Cupido dietro consiglio d'Apollo, fa sì che Adone, smarritosi cacciando nelle foreste d'Arabia, giunga al lido di Palestina. Condotto dalla Fortuna sopra un naviglio sino alle spiaggie di Cipro, approda e s'interna in un bosco dove un pastore, Clizio, l'accoglie nella sua dimora; così il primo giorno è passato. Il dì seguente Adone e l'ospite giungono di buon mattino al palagio d'Amore e di Venere, adamantino, quadrato, coronato da cinque torri: quattro ai lati e una in mezzo, più alta. Tutta istoriata delle azioni di Cerere e di Bacco trova Adone la porta maggiore; da un albero strano dei dintorni coglie una mela gustosissima e ne chiede al pastore che, camminando, assai minutamente gli narra il giudizio di Paride. Poi Clizio si parte e il giovinetto si

dà ad inseguire una cerva; ma il calore dell'estate e la fatica lo stancano ed egli s'addormenta presso una fontana di latte. Venere, usa a venire per quelle piagge a diporto, è ferita da Cupido e s'innamora del vago dormiente e sotto le sembianze di Diana, gli si avvicina, con un bacio lo sveglia, e poichè egli sbigottito vuol fuggire, gli scopre il suo nome. Una rosa ha punto il piede della dea e Adone, che ha modo di prestare le sue cure pietose, a sua volta si accende delle bellezze di Venere. Il palagio d'Amore non è molto discosto di là e i due innamorati s'avviano a quella volta: mentre Venere si prende « cura minuta degli affari domestici » Adone rimane ad osservare la superba dimora insieme con Cupido, il quale intanto gli narra la storia d'una sua passione, il mito di Psiche. Finito il racconto, ad Adone, che le ninfe hanno circondato e vestito di abiti pomposi e di preziosi gingilli adornato e stan vezzeggiando, appare Mercurio, il quale raccontando al giovinetto i casi di Eco e Narciso, di Ganimede, di Ciparisso, di Ila e di Ati gli persuade amore; e poichè la notte si avvicina l'innamorata e il mezzano conducono Adone in una splendida sala dove è raffigurato l'universo, e lo fanno assistere ad una tragedia: *Atteone;* meraviglioso e allegorico drama significante i guiderdoni che Diana suole offrire a' seguaci suoi. Ma nel più bello Adone si addormenta. Il giorno seguente Venere conduce l'amante a diporto e lo fa passare per i giardini simbolici dei cinque sensi: la vista, l'odorato, l'udito, il gusto e il tatto che sono la via per cui l'uomo si incammina all'amore.

Il viaggio nei cinque giardini, nei quali il Marino dà forma poetica alla scienza del tempo suo, nei quali con le mirabili descrizioni degli occhi, del naso, degli orecchi, sono congiunti episodi mitologici, come il nascimento di Venere e di Amore, e la favola del Pavone, e il racconto fatto da Momo degli amori di Venere e Marte, e interi

poemetti come il canto dell'usignolo e le stanze su la granadiglia; è certo tra gli passi più belli del lungo poema. I cinque sensi conducono i due amanti agli estremi diletti. — La fontana d'Apollo è la meta di un'altra passeggiata che i due amanti fanno il giorno seguente; presso di essa ascoltano la storia di Fileno, cioè del Marino, e godono il canto dei poeti nascituri, l'anima dei quali è chiusa in uccelli canori. E quì incomincia la terza parte del poema: il viaggio ai tre cieli: della Luna, ove abitano la Natura, il Tempo, il Fato, la Felicità con Pandora, la Corte, la Tirannide, il Sonno ed i Sogni; di Mercurio sede delle arti e delle scienze, dove tra gli altri arredi è un immenso mappamondo che porge occasione alla guida di far profezie su le guerre di Francia e d'Italia; di Venere sede della bellezza e dimora di tutte le donne belle tra le quali primeggia una regina: Maria de Medici. Prima che termini il viaggio, il quale è durato tre giorni, Mercurio, il dio astrologo, predice ad Adone la morte; ma Venere tenta dimostrare la fallacia della profezia, persuadendo l'amante della vanità dei presagi. — Invano: poichè la Gelosia, uscita fuori della sua orrida dimora, mentre i tre viaggiatori se ne tornano al palagio, scopre a Marte l'infedeltà di Venere: *inde irae!* Adone fuggito dal palagio di Amore, raminga a lungo per un bosco: finalmente dietro l'invito di una ninfa cacciatrice entra nella dimora di una fata: di Falsirena, che perdutamente si innamora del fanciullo. Sciagurata! Egli possiede un anello, donatogli da Venere, nel quale vede l'imagine della divina amante; così si preserva dalla infedeltà. Falsirena, consigliata da Idonia (un personaggio simile è nell'*Italia Liberata dai Goti* del Trissino), tenta ogni mezzo per vincere l'ignoto ospite: gli si presenta di notte, nuda, invano! e disfoga il suo dolore con la luna. Adone intanto è chiuso in una prigione. Tenta gli incanti la fata, incanti orribili, tre volte; finalmente viene a sapere il nome della

rivale e allora, sotto la forma di Venere, si ripresenta al giovine. Ma Mercurio, che per tutto il poema fa da Galeotto, ha già fatto Adone consapevole della frode. Finalmente, per un errore, al prigioniero, che ha dovuto sopportare gli insulti di un eunuco e di un'orrida vecchia, invece di un filtro amatorio è somministrata una pozione che lo trasforma in papagallo. Adone così vola via e dopo assiste agli amori di Venere e di Marte; per consiglio di Mercurio, ritorna alla dimora di Falsirena, dove, tuffandosi sette volte in una fontana, riprende umane sembianze e rompe tutti gli incanti della maga, la quale si trasforma in un drago, come la cattiva fata dell'*Italia* del Trissino. Ma Falsirena ordina ad Orgonte, l'orgoglio, di perseguire il fuggiasco: quì incomincia la parte romanzesca del poema.

Adone travestito da fanciulla è preso da un masnadiero, Malagorre, che credendolo una donzella se ne invaghisce. Compagni suoi di prigionia sono Filauro e Filora, che smarritisi, cacciando, pure dai masnadieri sono stati presi; di Adone s'innamora anche Filauro, mentre Filora è ambita da uno dei ladroni, da Furcillo. Intanto le genti di Orgonte assalgono la dimora dei masnadieri; Furcillo, condotta in luogo selvaggio Filora per disfogar le sue brame, spaventato da un appressarsi di armati, scappa abbandonando la fanciulla, la quale, mentre Malagorre chiude Adone, per salvarlo, in una spelonca, fuggendo s'incontra col fratello Filauro, che a sua volta la nasconde, senza saperlo, nella grotta stessa d'Adone; ma non avendo egli notizie di costui parte per rintracciarlo. Svanita ogni speranza di vittoria, Malagorre, torna alla spelonca per uccidere Adone, ma invece, ingannato, uccide Filora, che prima incontra e alla quale dà sepoltura in una prossima tomba, mentre Adone riesce a scampare. Furcillo, vista la uccisione di Filora, ne trae dalla sepoltura il cadavere per ispogliarlo. Adone fa strepito e i

masnadieri si fuggono abbandonando la lugubre preda ignuda, che il giovinetto veste della sua gonna, pietosamente. Ciaffo, un cane, divora il capo della morta, onde Filauro, sopraggiunto e pensando, dalle vesti, che il mutilato cadavere sia quello di Licasta (chè tal nome aveva assunto Adone tra i masnadieri), uccide la fiera e sè medesimo. Adone, fuggendo, incontra Sidonio, un cavaliere errante, nero vestito, col quale si accompagna. Narragli Sidonio come innamoratosi di Dorisbe figlia della severa Argene, la zia di Filora e Filauro, e sorpreso con lei da Erisa, vecchia gelosa, sia stato imprigionato, e come sfuggito ai ceppi corrompendo il carceriere, vada errando in cerca dell'amante, se mai la possa ritrovare. Mentre Adone con dolci parole lo vien confortando, giunti là dove sono stati gli alloggiamenti dei ladroni, trovano Erisa, appiccatasi ad un albero; più oltre Filauro, Filora e il cane, morti. Ai due infelici, che Sidonio riconosce per averli veduti sovente in Menfi presso Argene, è data pietosa sepoltura dal cavaliere e da Adone, il quale per ricordo prende a Filora un velo ricamato, a Filauro una cinta di smalto.

Ma un'altra avventura turba il viaggio dei due raminghi: un gigante tenta di impadronirsi di loro e già ha rapito Adone, quando Sidonio inseguendolo a cavallo l'obbliga ad abbandonare la preda e l'uccide. Smarritosi Adone, l'oscuro errante entra in Pafo mentre è pronta la giostra: un cavaliere dal candido arnese attende: Sidonio combatte per Dorisbe e il bianco giostratore per Sidonio. Ma Sidonio precipita al primo assalto l'avversario di sella, gli alza la barbuta..... È Dorisbe! Accorsa Argene, Sidonio si scopre e confessa di essere l'uccisore del padre di Dorisbe e marito della regina. Nuova lotta di affetto e di odio nel cuore d'Argene e in quello della figliuola che delibera di morire. Trattenuta, è finalmente donata all'amor di Sidonio. Celebransi le nozze, quando

giunge, con la notizia dell'uccisione dei due nipoti d'Argene, Adone legato dai servi di Filauro, i quali l'han ritenuto assassino a cagione del cinto e del velo. Ma Sidonio narra la storia e fa liberare Adone, che da Mercurio è tratto fuori dalle mura e s'addormenta in un bosco. Chiudesi così la parte romanzesca e lo scioglimento si avvicina.

Siamo al canto XV: Venere sotto l'apparenza di Zingara si appressa ad Adone dormiente e dopo aver a lungo favellato con lui, gli si scopre per l'amante sua divina e lui riconduce alla Reggia, dove una partita a scacchi rompe i lunghi ozi dei rinnovati amori. Frattanto i Cipriotti vogliono eleggersi un re e, interrogato l'oracolo di Venere, invitano i più belli fra gli uomini a presentarsi. Naturalmente la dea manda Adone, il quale, giudicato il più bello dei concorrenti (non ostante il furto e gli intrighi di Barrino e di Lucifero e la frode dell'orrido Tricane Cinofalo mandato da Falsirena e svergognato da Venere), e scoperto per di più legittimo e naturale erede del trono, tra la gioia d'ognuno è proclamato re. Quì comincia la catastrofe: Venere deve lasciar Cipro per recarsi a Citera; ma l'affligge il presentimento che qualche sventura incolga al suo Adone. Per renderlo immortale fa un lungo viaggio sopra un Tritone in cerca di Glauco, possessore dell'erba prodigiosa. Ma la lunga navigazione riesce vana perchè Glauco è assente dalla sua dimora consueta in Sicilia; Venere allora dirigesi verso Citera. In questo tempo Adone si è recato alla caccia con Clizio e una numerosa scorta di servitori e di cani: il bosco tutto risuona dei lamenti delle fiere inseguite e dei latrati dei segugi, degli alani, dei molossi, dei veltri; nell'aria è l'eco fremebonda del rumoroso divertimento. Ma il massimo dei lutti piomba su l'allegra compagnia: Aurilla ha scoperto il rivale a Marte; il geloso dio gli suscita contro un cinghiale, che innamorato d'Adone, l'addenta, per ba-

ciarlo, in un fianco e miseramente lo ferisce a morte. Venere, cui l'ombra del giovinetto ucciso è apparsa in sogno, lascia precipitosamente Citera e tornasi in Cipro ove Adone tra le braccia le muore. Senza tregua è il corrotto di Venere e d'Amore e delle Ninfe; il cinghiale chiede perdono e l'ottiene; Aurilla s'uccide tormentata dal rimorso e da Bacco è trasformata in aura; vengono gli dei a condolersi con Venere e per consolarla le narrano le loro sventurate passioni, e apparecchiansi i funerali che riescono splendidi per la frequenza dei numi e del popolo e per la ricchezza di arredi e per i molti sacrifici. Infine Adone è arso sopra una pira e il suo cenere sepolto presso il fido cane Saetta, ucciso anch'esso dal cinghiale. Venere togliesi in mano il cuore levato al cadavere dell'amante, e lo tramuta in Anemone; quindi stabilisce in onore del defunto, i giuochi adonii, ai quali prendono parte numi e cavalieri, adombranti potenti italiani e stranieri. E con questi spettacoli il poema finisce.

Appena *L'Adone* uscì alla luce in Parigi, subito in Italia le edizioni si moltiplicarono e s'accesero le dispute e incominciò la lotta a favore e a danno del poema, del quale parmi opportuno recar quì l' apologia che al Preti fece lo stesso Marino (*Lett.* p. 178): « Io non ebbi mai sifatte pretensioni, dico di concorrere o di contendere col Tasso, anzi riverisco la sua memoria, come sacra ed ammiro il suo spirito come divino; niun'è che meglio di me conosca le imperfezioni e i mancamenti dell'Adone, ma sì come son il primo a confessarmi dei suoi peccati, così sarò sempre il primo a scusarlo di quel che non peccò; che il genere della Gerusalemme sia diverso non si nega, che lo stile sia più magnifico, più laconico, più poetico e più ricco, questo ancora si concede; ma che in quel mio poemazzo, non sia pur qualche particella, che si possa contraponere, ed esser contrapesato alla medesima bilancia, di questo me ne riporto al vostro giudizio. Rompansi

pure il capo i signori critici discutendo fra loro, se con qual nome si debba battezzare; so che chi volesse fare l'apologista, avrebbe mille casi da poterlo far passare per Epico. E se bene favoleggia sopra cose favolose, si sa nondimeno, che la favola antica ha forza d'istoria; ma se altri non vorrà chiamarlo Eroico perchè non tratta d'Eroe, io lo chiamerò divino, perchè parla di Dei. Voi l'intitolate poema fantastico e fuor di regola e dite che non può cadere la comparazione, perchè sarebbe come voler rassomigliare l'Eneide alle Metamorfosi. Adunque, secondo noi, di necessità ne segue che quello delle Metamorfosi sia poema irregolato e fantastico; nè vi sovviene di quello che lasciarono scritto molti di coloro che di quest'arte hanno trattato, cioè che si può fabricare poema non solo d'un'azione d'una persona, o d'un'azione di molte persone, ma anche di molte azioni di molte persone, se bene non sarà così perfetto, secondo la mente d'Aristotele. Parlo delle Metamorfosi (intendetemi bene) e non dell'Adone; perciocchè l'Adone non è azion di molte persone, ma di una sola e parlo in quanto alla parte della disposizione, perchè circa l'arte, come sono l'invenzione, il costume, la sentenza, l'elocuzione io non credo che Virgilio passi molto d'avvantaggio ad Ovidio, nè che il Poema delle Trasformazioni a quello dell'Eneide abbia da ceder punto; anzi se non avessi paura d'esser tenuto matto..... direi con ogni libertà che tra l'uno e l'altro è quella differenza che è tra l'autore e il suo poema. — Le poesie d'Ovidio sono fantastiche, poichè veramente non vi fu mai Poeta, nè vi sarà mai che avesse o che sia per avere maggior fantasia di lui. Et utinam le mie fossero tali ».

Questo il giudizio che della massima opera sua diede il Marino. Veggansi ora le fonti e l'allegoria e l'arte poetica di essa.

Capitolo XI.

LE FONTI.

Bene il Mango distinse, in principio al suo libro su le fonti dell'*Adone* (1), questi elementi diversi che sono fondamento al poema: il mitologico, il didascalico, il romanzesco e l'eroico, nei quali tutti s'infiltra l'elemento amoroso. Di quì l'indole diversa delle fonti cui il poeta con larga mano attinse, e donde non pur la materia, ma eziandio forma e parole derivò. Poichè nessun poema italiano fu più grande mosaico dell'*Adone*; e nessun poeta fu più del Marino fortunato nel tenere celati i suoi furti. Infatti, mentre può dirsi che di quasi tutto l'*Adone* negli antichi e nei moderni scrittori si trova o il modello che il Marino imitò, o l'originale che tradusse, o il germe che a lui suggerì le argute fantasie, durante tutto il secolo XVII, mentre le polemiche fervevano intorno al poema, ben poco si venne discoprendo delle fonti di esso: la polemica risguardava piuttosto l'osservanza delle regole aristoteliche e la forma esteriore, quantunque lo Stigliani per alcuni furterelli da lui scoperti menasse alto scalpore. — Perciò non l'interessamento alla originalità dell'opera, bensì la cultura mancava; e sembra impossibile che tutti i detrattori

(1) V. Francesco Mango. *Le fonti dell'Adone di G. B. Marino*, Torino-Palermo, Clausen, 1891.

del Marino due soli passi importanti, la novella di Psiche e le avventure di Filauro e di Filora, trovassero attinti, l'uno ad Apuleio, l'altro ad Eliodoro (1). Ma questo studio intrapreso lentamente e con più fortuna da taluni moderni, (dei quali tuttavia alcuno mirò piuttosto ad ostentare la propria erudizione che a giovare alla letteratura e si accinse a questo studio con troppo angusta conoscenza dei classici e per sue fece passare le scoperte fatte due secoli innanzi), diede doppio frutto: poichè oltre all'additare le qualità delle fonti, scoperse il metodo particolare della imitazione mariniana.

L'epos mitologico, dunque, fu la prima fonte dell'*Adone:* da essa derivò il Marino la favola e gran numero d'episodi. Alla prima, quale trovasi accennata e narrata da tutti i mitografi, nulla il poeta aggiunse di suo; gli episodi invece cavò da questo o da quello scrittore, compendiando, parafrasando e spesso traducendo (2).

Primo s'incontra il Giudizio di Paride. Due sono le fonti: Luciano nel dialogo *Dearum Iudicium*, come osservò il Torraca (3), e più specialmente Coluto nel suo poemetto *Raptus Helenae;* ma più questo che quello. È certo che il poeta di Licopoli ebbe presente nel comporre il suo carme il dialogo del Samosatense, che perciò sa-

---

(1) V. *L'Uccellatura* cit., p. 62 e 314. — Questo studio era già pronto per le stampe e già era uscito nel *Giorn. Stor. della Lett. It.* il mio articolo sopra le *Nuove fonti dell'Adone di Gio. Battista Marino*, quando mi giunse dall'ottimo Borzelli una sua *Nota* sopra *Giovan Pietro D'Alessandro difensore del Cav. Marino* (Estr. dal *Giornale Storico Araldico del Napoletano*. Anno I, n. 4. — Napoli, Ruggiano, 1892), nella quale son citati dalla *Difesa* del D'Alessandro che si conserva manoscritta ai Gerolamini di Napoli, alcuni luoghi del poema imitati da autori antichi e moderni.

(2) Tre *Adoni* precedettero quello del Marino: uno di Lodovico Dolce, un secondo di Girolamo Parabosco (V. G. Bianchini, *Per la storia dell'Adone* in *Ateneo Veneto*; Ser. XX, Fasc. 7-10); un terzo di Giovanni Tarchagnota da Gaeta. Il poeta napolitano di tutti e tre si valse, ma specialmente ebbe presente l'ultimo, come dimostrò, con più d'un raffronto, l'acuto Borzelli nell'opuscolo: *L'Adone di Giovanni Tarcagnota da Gaeta ristampato a cura di Angelo Borzelli.* — Napoli, Priore, 1898, pp. VIII-XI.

(3) *Nuove Rassegne*, Livorno, Giusti, 1895; p. 343 e segg.

rebbe il primo modello dei due poeti; ma alcuni particolari mostrano come realmente il Marino si valse del poemetto alessandrino (1). Il verso (*Ad.* II, 62)

E ciascuna s'adorna a suo vantaggio

è tolto dal seguente di Coluto (v. 79):

Quarum (Dearum) quaeque sollicita erat quomodo se exornaret.

Più sotto Paride tra le gregge (st. 68-73) e l'arrivo delle quattro divinità e lo stupore di Paride son tratti dal poemetto greco (v. 100-109; 114; 117-123). Il Marino, naturalmente parafrasa o rimaneggia la fonte: così il silenzio dei cani e il riposare delle mandre sazie intorno al pastore, i quali accenni presso il greco sono sparsi qua e là nei versi citati, egli raggruppa in una sola ottava con più ordine, se non con più leggiadria. Infine l'appellativo di *belli seminarium* (φυταλίην πολέμοιο) di Coluto (v. 166) è nell'*Adone* (st. 169) scagliato da Minerva contro il pomo famoso:

Sarà questo tuo pomo empio e nefando
Seminario di guerra e di ruina ;......

particolare questo che prova come il poeta napolitano, secondo la sua confessione, attingesse realmente alla vulgata latina più che al testo originale.

Segue la novella di Psiche che occupa tutto il IV canto attinta come notarono per i primi i critici secentisti (2) e i moderni più largamente dichiararono, alle Metamorfosi di Apuleio con qualche imitazione da un poemetto di Ercole Udine come notò il Torraca (3) e dalla tradizione popolare, da cui tolse, ad esempio, il partico-

(1) V. l'articolo del *Giorn. Stor.* citato: *Nuove fonti dell'Adone*; p. 391 e segg. — Pubblicato l'articolo, vidi che già il D'Alessandro aveva scoperta l'imitazione.

(2) V. *L'Uccellatura* cit., p. 314.

(3) *Nuove Rassegne* cit. l. cit. — *La Psiche di Hercole Udine* ecc. Venezia, Ciotti, 1601.

lare del serpente che ha grande importanza in una redazione lombarda del racconto di Psiche (1).

I casi di Narciso, di Ganimede, di Ciparisso e di Ila narrati da Mercurio nel V canto derivano pur essi da fonte classica. La favola di Narciso disprezzatore di Eco è tolta dalle Metamorfosi di Ovidio (III, 359-510) con reminiscenze della *Favola di Narciso* di Ludovico Dolce (2); il testo latino è talora tradotto talora parafrasato felicemente. Il ratto di Ganimede è attinto ad Ovidio (X, 155-160), come notò il Mango; ma forse più a Nonno, che al libro XXV dei *Dionisiaci* (v. 429 e segg.) lo descrive nella ἀσπιδοποιία; certo quel « n'arse » del Marino (st. 33) è l' « *arsit* » delle Metamorfosi; ma la gelosia di Ebe cui accenna il Marino è in Nonno, che è anche più diffuso nel suo racconto, e manca in Ovidio. La favola di Ciparisso che nel poema Mercurio narra ad Adone affinchè la caccia non lo distolga dall'amore della dea, è tratta anch'essa, come il Mango notò, da Ovidio (*Met.* X, 104-143), che il Marino parafrasa in sedici ottave (49-64). Quella di Ila cavò dal XIII idillio di Teocrito, con accenni al noto luogo di Virgilio (*Ecl.* VI, 44, 45) e ad uno di Nonno (*Dionys.* XI, 227-229). Questa favola trattarono anche Valerio Flacco e con qualche varietà e assai più grazia il soave Apollonio nel primo libro del suo poema, dove il rapimento è di notte, al lume della luna, e chi rapisce non è una schiera di ninfe, ma una sola, Ifidazia (3).

---

(1) L'amico mio Dott. Enrico Canevari, cui devo la redazione popolare della novella di Psiche, tratterà largamente di questo punto in un suo acuto e coscienzioso lavoro che vedrà quanto prima la luce: *Lo stile del Marino nell'Adone. — Contributo alla Storia del Secentismo.*

(2) V. Mango, op. cit., p. 100.

(3) . . . . . e tosto come
Immergendo la brocca il giovinetto
Di sè fè un arco, e l'onda al rame intorno
Suono e vortice diede, essa col manco
Suo braccio il collo gli avvinghiò, dei rosei
Labri e del bacio desiosa, il prese
Colla destra pel gomito e nell'imo
Trasselo e l'onda sovra lor si chiuse.
(Vers. di G. Rota).

La favola di Ati è dal Marino esposta secondo la narra Ovidio nei *Fasti* (IV, 223 e segg.); ma l'innamoramento del giovinetto per la ninfa Sangarida bevente alla fontana, sembrami tolto da Nonno (*Dionys.* XLII, 89 e segg.) là dove Beroe, la bella selvaggia, scende ad un fonte per dissetarsi.

Sul muro ond'è cinto il giardino del Piacere sono rappresentati gli amori degli dei, come nella Giostra del Poliziano (I, 104, 109, 113): nel *Rapimento d'Europa*, che già gli ha offerto la materia d'un idillio favoloso, segue quì di preferenza Ovidio (*Met.* II, 869 e segg.); Nonno (*l. cit.*) e massimamente Tazio (I, p. 3 ed. cit.) nella stanza 62, imitata da questo passo del romanzo: « *Ella sedeva sopra il toro a guisa di nave solcante il mare, quasi usando il suo velo invece di vela;* intorno al toro *saltavano i delfini,* scherzavano gli amori e si potria dire che vi fossero anche dipinti i lor movimenti. Amore picciolo fanciullino *tirava il toro,* aveva le ali tese, da lato gli pendeva la faretra, teneva il fuoco *ed era rivolto quasi verso Giove e rideva come schernendolo,* che per sua cagione era divenuto toro ».

Nel VII canto sono descritti, come scolpiti sopra due vasi, il Nascimento di Venere (st. 133-140) e di Amore (st. 141-148). Sono ambedue cavati da Nonno (*Dionys.* XLI, 87-117; 127 e segg.; 185-211); del secondo fu il Marino medesimo a svelare la fonte (*Lett.* p. 267). Esso infatti è trasportato dalla vulgata latina del poema alessandrino e tanto in questo, quanto nell'Adone riesce uno degli episodi più belli e più originali (1). Imitata invece da Nonno e dal Poliziano (*Giostra* I, 99 e segg.), non propriamente tradotta, è la nascita di Venere; l'origine della dea è nei *Dionisiaci,* ai quali anche il Poliziano attinse, la stessa che nell'*Adone;* ma poi in quelli Venere ap-

(1) V. per i confronti l'articolo citato: *Nuove fonti dell'Adone* ecc., p. 374.

proda, nuotando, a Beroe, mentre in questo è tirata in una conchiglia dai Delfini e dai Tritoni.

Su la fine del medesimo canto è l'adulterio di Venere e di Marte che sotto il titolo di *Vergogne del cielo* viene narrato da Momo durante la cena. Questo episodio, indizio del nuovo aspetto eroicomico che la mitologia veniva assumendo nel Seicento, non è che la parafrasi del racconto di Demodoco nell'ottavo libro dell'Odissea (v. 265-369), episodio che a taluni critici parve spurio per il suo carattere troppo ingenuo o troppo satirico, che lo collega all'Iliade da una parte e a Luciano dall'altra e lo fa stare a disagio nel poema della virtù. Orbene, il Marino alla narrazione semplice del canto greco, per dare al racconto quel sapore pasquinesco che egli cerca, carica le tinte ed esagera; di che è bell'esempio la ottava 218, ove è detto come Pallade e Cinzia « verginelle schive » dopo essersi a lungo pasciute del sozzo spettacolo

> Torsero in là, tinte di scorno, il viso.
> Giunon, diva maggior de l'altre Dive,
> Non senza un gentilissimo sorriso,
> Coprissi il ciglio con la man polita:
> Ma giocava con l'occhio in fra le dita.

L'autore dell'Odissea aveva detto semplicemente: *Feminae autem deae manebant pudore domi singulae.* L'ottava bellissima del Marino tocca l'estremo del ridicolo e della satira: il verso di Omero rispecchia il candore di una civiltà primitiva.

Ma altri e più importanti episodi mitologici tradusse il Marino dagli antichi. Tutto il canto XIX che ha carattere consolatorio, contiene sei favole: Giacinto, Pampino, Aci, Calamo e Carpo, Ero e Leandro, Achille. La prima, narrata da Apollo, (*Ad.* XIX, 26-62) è tratta dalle Metamorfosi (X, 162-219): l'imitazione è larga, ma non servile; i versi di Ovidio sono diluiti e amplificati senza mi-

sura; ma l'ordine del racconto e i particolari di esso sono conservati, tra gli altri la comune similitudine del fiore. Da Nonno (*Dionys.* X, 254) è tolto l'accenno alla gelosia di Zefiro uccisore del giovinetto. — Più servile e anche più notevole è l'imitazione delle due favole di Pampino e di Carpo, narrate l'una da Bacco e l'altra da Teti e tratte da Nonno. Nel libro X, nell'XI e XII del poema greco si racconta come Dioniso si innamorasse di Ampelo, giovinetto di Frigia e come, perdutolo, lo trasformasse in vite; in questa narrazione è a sua volta inserita la favola di Calamo e Carpo narrata da Cupido a consolazione del dio. Il Marino separa invece la prima narrazione dalla seconda e ad ambedue dà un carattere consolatorio. Il primo racconto, che occupa ben cinquantanove ottave (65-123) è tolto dal poema alessandrino, che lo comprende, con altri frequentissimi richiami mitologici, dal verso 177 del X al 351 del XI e dal 140 al 370 del XII libro. Questo è il luogo dove il Marino massimamente si valse della fonte: infatti l'imitazione diviene quì traduzione servile. Vero è che egli ora sfronda degli accenni mitologici numerosissimi il suo modello, ora parafrasa ed esagera qualche concetto parutogli vivace e peregrino, ma quasi da per tutto traduce; e la sua traduzione è fedele, facile, improntata di una spontaneità e scorrevolezza da far sembrare originale il bellissimo episodio. — D'Ampelo, satiro giovinetto di Frigia s'innamora Dioniso, che con lui vive e attende alle gare del nuoto e della caccia. Un dì il fanciullo, per consiglio di Ate, la dea malvagia, sale sopra un toro e via per la campagna. Ma Selene, offesa, manda al cornuto destriero l'assillo che lo rende furioso; Ampelo, dalla belva scaraventato al suolo, muore. Quindi i lamenti del dio, interminabili, e Atropo che lo consola mutando Ampelo in vite. Così la vite è, e l'uva matura, e si festeggia la prima vendemmia. — Tale la favola. Il Marino sfronda il modello là dove sono enumerati i passatempi

dei due eroi, mentre Nonno minutamente e con imaginosi colori li descrive; sfronda poichè egli non compendia, ma traduce, intieri, solo i versi che hanno stretta attinenza col racconto; perciò anche le ottave 75 e 77 sono la traduzione dei versi 226-236 di Nonno e dai versi 66 e segg. del libro XI dei *Dionisiaci* deriva l'ottava 77. Da questo libro XI è tolta interamente la fine miseranda del fanciullo. Ate, ricordando ad Ampelo Atinnio, Abari, Ganimede, Glauco, Bellerofonte, Europa, che, nati mortali, o ascesero all'Olimpo o godettero i favori di un dio, lo persuade a salire sopra un toro: la fine è già nota (*Dionys.* XI, 167 e segg.). Il Marino traduce questa parte in dodici ottave (XIX, 82-93) le quali se hanno grazia, leggiadria e snellezza, mancano tuttavia del carattere epico, della unità, della grandiosità degli esametri di Nonno; il Marino quì parafrasa, più sotto compendia; da per tutto introduce un'antitesi, un concettino, una metafora. Così la stanza 87, ove è descritto l' infuriare del toro e che è tolta da una bella similitudine di Nonno medesimo (1), è meravigliosa; ma quanto è più omerica l'espressione di Nonno!

v. 189. Queste parole insuperbito diceva alla tonda Luna;
e l'occhio di Selene invidiosa guardò attraverso l'aria
Ampelo sollevato dal rapace tauro omicida,
e a questo mandò l'estro agitatore-dei-buoi. Il toro, dall'acuto
estro senza-posa-vagante irritato il corpo
via per i difficili gioghi trascorse simile a cavallo.

Le querele del dio e le consolazioni di Atropo sono pur esse tradotte dal poema greco, servilmente; dal poema

(1) (*Dionys.* XLII, 174 e segg. dell'ed. lips.). Quì l'ordine dei versi è molto vario presso gli editori di Nonno. Ecco la vulgata:

Tantus quatiebatur et erectus super dorsum
Statim retrahens mutabilem curvavit caudam,
Devexus atterens scopulorum dorsum, oppositum vero
Acutum cornu flexit invulnerabilem aera verberans.

greco è tradotta la mutazione del morto in vite (XII, 176 e segg.). Ma nella sua mutazione il Marino è più perspicuo di Nonno, il quale pare si compiaccia di tenebrosi rivolgimenti di pensiero, se pur non si tratta del mutato ordine dei versi, nei codici corrottissimi; il Marino infatti tien conto, nella sua versione, anche delle emendazioni del Cunaeus, anzi in qualche punto previene la critica del Marcellus e del Koechly. Tutto questo lavoro di riordinamento e di critica della fonte appare appunto nelle lodi della vite e nella descrizione della prima vendemmia, luogo che presso Nonno è assai guasto. Le ottave del Marino quì son degne della bellezza del greco.

Tetide nell'*Adone* (XIX, 235-251) e Cupido nei *Dionisiaci* (XI, 369-488, p. 317) consolano Venere e Bacco raccontando i casi di Calamo e Carpo. Il Marino quì abbrevia, ma non abbellisce la narrazione del poeta greco; il quale in questo, come in molti altri luoghi, va adorno di una freschezza e d'una originalità, che il Marino non comprende, non gusta e non traduce nella sua poesia. La squisita descrizione della bellezza di Calamo (*Dionys.* XI, 370 e segg.) e più sotto i lamenti (l. c. 431) di quanto non superano la loro imitazione dell'*Adone!* Mentre il Marino deve introdurre le lodi del Meandro e il confronto retorico e volgare di questa riviera con altri fiumi celebrati, Nonno, improvvisamente fa piangere il giovinetto desolato:

v. 431. Dite, Naiadi, qual vento mi rapì Carpo?
vi prego, concedetemi quest'ultima grazia. Venite
ad un alto fonte e le onde letali del padre mio
fuggite; e non bere mai più del flutto che mi uccise Carpo!

Così un tratto di dolcissima poesia è, in Nonno, la morte di Calamo che va a raggiungere l'amico, annegatosi, nel fondo del fiume: il morituro, recisa la chioma, l'offre come dono funereo al padre Meandro; poi di nuovo

rivolto alle Naiadi, le prega di edificare un cenotafio, inscritto dei due nomi, su la riva del fiume; indi, giù capovolto si precipita nelle onde. — Nell'*Adone* tutta questa parte è riprodotta in tre ottave (248-250), l'ultima delle quali, avanzando a poco a poco verso l'estremo del secentismo, si chiude così:

> **Riman la copia misera sommersa,**
> **Felice in ciò che pur si ricongiunge**
> **E 'nsieme ottien nell'ultimo sospiro**
> **Morte d'argento e tomba di zaffiro.**

Il lungo racconto di Aci e Galatea (127-232), che altro forse non è se non *Il Polifemo cieco,* del quale scriveva il Marino da Roma a Bernardo Castello (*Lett.* p. 201), è fatto da Tetide e sta tra la favola di Pampino e quella di Calamo. È un poemetto mitologico assai bello in se medesimo; ma che sta a disagio nel poema, non avendo alcuna relazione con esso, nè potendo, come le altre favole, essere narrato a consolazione di Venere. V'è tutto il mito di Polifemo: l'amore di Aci e di Galatea, la morte del giovinetto, l'acciecamento del Ciclope per mano d'Ulisse, i lamenti e la trasformazione in Mongibello. Tra gli episodi dell'*Adone,* questo è uno dei migliori; poichè oltre alla proporzione delle parti, alla discreta sobrietà dello stile, (onde il racconto si rivela opera giovanile), è notevole un'onda di passione affettuosa che pervade tutto il poemetto e ispira il lirico saluto del Ciclope alle cose più care, prima della catastrofe. Le fonti del « Polifemo » sono varie: il IX libro dell'Odissea, il III dell'Eneide, per l'acciecamento; il XIV delle Metamorfosi e l'idillio XI di Teocrito, per gli amori di Aci e Galatea.

Il soavissimo Museo offre al Marino l'*Ero e Leandro* che il poeta napolitano tuttavia sciupa e corrompe. Oh la pensosa leggiadria del poemetto greco, che invano si cercherebbe nelle ottave fredde e bizantine dell'*Adone!*

Là tutto è passione semplice e grande espressa in forma tersa e composta: quì sono luoghi comuni, invocazioni superflue, comparazioni retoriche e grandiose, su le quali è corso realmente il soffio gelato della retorica.

Neppure la storia d'Achille (st. 293-325), narrata anch'essa dalla loquacissima Teti, offre alcuna vaghezza poetica: è un sommario delle tradizioni classiche intorno all'eroe, con accenni particolari al XIII delle Metamorfosi (1). Molti altri episodi di carattere mitologico, se non favole propriamente, il Marino attinse agli scrittori della antichità; episodi arguti e curiosi, i quali come assai bene significano la svariata cultura del poeta, così mostrano come la portentosa fantasia onde i suoi contemporanei e i posteri lo credettero dotato, altro non fosse che frutto di meditazioni su le opere altrui.

Oltre al lamento delle ninfe (*Ad.* XVIII, 133-137) che è imitato dal primo idillio di Bione, dall'*Epitaphium Adonidis,* e la ricerca del cinghiale (*Ad.* XVIII, 228-141) che deriva dall'idillio XXX della raccolta teocritea (2); il meraviglioso *Fiume di vino* (*Ad.* VII, 110-115) che scaturisce dalla vigna di Bacco e arrossa le rive onde è contenuto e i pesci che nutre; che è fiancheggiato da mostri fallaci metà vite e metà donne, è tolto da uno dei più graziosi scritti di Luciano, dalla *Storia Vera* (n. 75-76). La traduzione non avrebbe potuto riuscir più leggiadra, nè più

---

(1) Per esempio: *Met.* XIII, 610:

> At si femineo fuerat tibi Marte cadendum
> Thermodontiaca malles cecidisse bipenni.

Ad. XIX, 321:

> S'era nei fati che cader per mano
> Dovessi effeminata e non virile
> Per mano, oimè, di tal che di lontano
> Valse solo a ferir la plebe vile,
> Quanto migliore almeno il morir t'era
> Ucciso da l'Amazzone guerriera!

(2) V. Mango, op. cit., p. 214 e segg.

fedele: il passo del Greco rivive argutissimo nelle stanze mariniane (1). — Le ottave (116-123) che seguono questo episodio, nelle quali è compreso il meraviglioso inno bacchico (sono cinque ottave che hanno i versi composti di tre parole sdrucciole ciascuno, di tre peoni, come dice il Foresi (2) che fa tuttavia una critica piuttosto acerba alle cinque stanze; in modo da imitare lo strepere e il fremere della danza orgiastica) troverebbero riscontro tra gli antichi, in Nonno (*Dionys*. IX, 103 e segg. XV, 65 e segg.); tra i moderni nel Poliziano (*Giostra* I, 111, 112 e *Orfeo* nell'ultimo coro) nel classico *Hymne de Bacchus* del Ronsard e massimamente in quei leggiadrissimi componimenti che sono *La Vendemmia di Parnaso*, dove il Chiabrera inneggia, come il Marino, ai vini di Pausilipo, e di Vesuvio, e dalle quali il Redi attinse la materia e il metro e le grazie del suo immortale *Bacco in Toscana*.

Il viaggio di Venere in cerca di Glauco, che occupa quasi tutto il canto XVII del poema, deriva dal componimento di Claudiano, onde il Marino aveva già tratto il suo *Torneo: l'Epith. de Nupt. Hon. Aug*. Tutto il passo dell'Alessandrino (127-190) è parafrasato nelle ottave dell'*Adone* (st. 95 e segg.). La favola di Glauco dio marino, il quale (*Claud. l. cit.*, v. 158)

Canitiem..... ligat immortalibus herbis

è riassunto da Ovidio (*Met.* XIII, 920 e segg.), mentre

(1) Ecco un saggio: « Truncus inferior, qui a terra surgebat, ferax erat et crassus, superior autem mulieres erant, ab utero fere sursum perfecta omnia habentes.... a summis autem eorum digitis exoriebantur palmites uvis pleni. Quin et capitibus pro comis inerant claviculi et folia et uvae ». Il Marino (112):

Spunta con torto e noderoso piede
Il tronco inferior sopra le rive.
Ma da la forca in su quel si vede
Ha forma e qualità di donne vive.
Son viticci le chiome e i diti estremi
Pigliano tralci e gettono racemi.

(2) V. *L'Uccellatura* cit., p. 371.

da Claudiano (*l. cit.*, 100 e segg.) è tolta la scena dell'abbigliamento di Venere, già descritta nel *Torneo,* e dal libro XLIII dei *Dionisiaci* son tratti i nomi delle numerose ninfe del mare.

Claudiano offre al Marino anche l'Eunuco Idraspe, custode di Adone nel palazzo di Falsirena: poichè le ottave 286-288 del XII canto dell'*Adone* sono la traduzione dei versi 44-51, 58, 110-115 del primo libro *In Eutropium* del fiero poeta egiziano.

E di gusto egiziano sotto un aspetto e sotto un altro di imitazione dantesca è la parte didascalica del poema: il viaggio ai tre cieli (c. X, XI). D'imitazione dantesca è il motivo e danteschi sono alcuni minuti particolari: alessandrine invece sono le singole scene, le numerosissime personificazioni e l'ordine e l'agglomeramento degli elementi vari che la costituiscono. È Mercurio, dunque, la guida di Adone e di Venere in questo viaggio celeste che dura tre giorni; egli, se il richiamo può non essere irriverente, è il Virgilio mariniano, poichè risponde a tutte le domande rivolte dal giovinetto, domande alla lor volta ricalcate sul modello dantesco, e mostra ai due viaggiatori *le maraviglie e le bellezze:* il cielo, le macchie lunari, il Tempo, la Natura, le Parche, la Felicità e Pandora, la Corte, Lete, l'Isola dei sogni, tutto nella Luna; in Mercurio le Arti, la Poesia, la Scienza, il Mappamondo; in Venere la Bellezza e le belle donne dell'antica e della moderna età. Tutto poi è disposto in ordine matematico con un'esattezza che sorprende da un lato e stanca dall'altro, che tradisce nel Marino la brama di dare all'opera propria un carattere di universalità, di scrivere cioè un poema che in sè compendia tutto lo scibile umano; e nello stesso tempo scopre lo sforzo della sua arte. La questione su la natura del cielo e su le macchie lunari sono di impronta dantesca: egiziana è invece questa descrizione del cielo (X, 20):

La sua figura è circolare e tonda
Periferia continua e senza punto.
Termin non ha, ma spazio egual circonda,
Il principio col fin sempre ha congiunto.
Linea che a pien d'ogni eccellenza abbonda,
A la divinità simile appunto,
E la divina eternitate imita,
Perpetua indissolubile infinita.

Da Claudiano (*De cons. Stilich.* II, 427 e segg.) è tolta poi la *Grotta della Natura* (X, 49 e segg.): un antro circondato da un serpente; su la porta la Natura e un veglio, il Tempo, il Fato, e le età tutte e i secoli e i lustri e gli anni, i mesi, le ore, i minuti. Il poeta toglie dall'alessandrino non solo il concetto, ma le imagini, e le frasi, e le parole:

Complectitur antrum
Omnia qui placido consumit numine, serpens
Perpetuumque viret squamis caudamque reductam
Ore vorat tacito relegens exordia lapsu.

E il Marino:

Circonda la spelonca erma e remota,
Verdeggiante le squame, angue custode,
Angue che attorce in flessuosa rota
Sue parti estreme e se medesmo rode (1).

E la Natura:

Donna canuta il crin, crespa la gota,
Dal cui sembiante il Ciel s'allegra e gode,
De l'antro venerabile e divino
Siede sul limitare adamantino.

(1) Anche l'*Anno* è tolto di quì (*Ad.* I, 24):
Sta quivi l'Anno sovra l'ali accorto,
Che sempre il fin col suo principio annoda,
E 'n forma d'angue inanellato e torto
Morde l'estremo alla volubil coda.

50. Pendonle ognor da queste membra e quelle
Mille pargoleggiando alme volanti,
E tutta piena intorno è di mammelle
Ond'allattando va turba d'infanti.

è quale la finse Claudiano (*l. cit.* 431):

Vestibuli custos vultu longaeva decoro
Ante fores Natura sedet, conctisque volantes
Dependent membris animae.

Così per il Tempo il Marino parafrasa e distende la prosopopea offerta dalla sua fonte (v. 433-448). E di tale indole sono tutte personificazioni di questo e del canto seguente; tra le quali sono bellissime quelle della Felicità (X, 70-72) e della Corte (77-85). Dal poeta classico di Roma che più si accosta agli alessandrini, da Ovidio (*Met.* XI, 592 e segg.) è tolta con qualche mutazione, talora felice, nell'ordine dei concetti, la regione del Sonno (*Ad.* X, 90-104) che è pur uno degli squarci più belli del poema. — Curiosissima concezione è infine il Mappamondo mostrato da Mercurio ai celesti pellegrini, che non solo dà modo al poeta di sfoggiare larghe cognizioni geografiche, ma gli offre occasione di narrare le guerre che in quel tempo travagliavano la Francia e l'Italia.

Mentre segue l'Ariosto nell'aprire tutti i suoi canti con morali considerazioni convenienti alla materia del canto, le reminiscenze dantesche, anche nei particolari, non mancano: oltre al modo consueto nella Comedia di risolvere i proposti quesiti (p. es. X, 13 e segg.) notisi questa descrizione delle anime beate (XI, 30):

Vive persone no, paion sembianti
Specchiati in bel cristal che 'l vero imita,
Ciascuna loro imagine rassembra
Vanità ch'abbia corpo ed abbia membra.

e questo trapasso (X, 286):

Lungo troppo è il cammino e breve l'ora,
Onde convien sollecitare il passo
Per poter, raccorciata ogni dimora,
Tornar per l'ombre nostre al mondo basso.
Perocchè 'l suo bel lume ha già l'aurora
Due volte acceso ed altrettante casso
Dacchè partimmo e quì, fuorch'a felice
Gente immortale, il troppo star non lice.

la quale ottava è fusione di note imagini e di notissime frasi di Dante. Ma non basta: al V dell'*Inferno* s'ispira questa descrizione della dimora della Gelosia (XII, 250):

Mentre la region malvagia e triste
Che di pioggie e di ghiacci è tutta greve
Trascorre, ecco dal ciel discender mista
Gran tempesta di grandine e di neve.
Strillano gli aspi e forza il tosco acquista
Ed ella alto piacer di ciò riceve
Perchè molto conforme è la freddura,
A la sua fredda e gelida natura.

dove è manifesta anche l'origine del barocco concetto della seconda parte dal verso:

« Pute la terra che questo riceve ».

e dall'osceno insulto di Vanni Fucci (*Inf.* XXV, *ineun.*) è imitato il seguente di Malagorre (XIV, 136):

Ed oltracciò tra l' indice e il mezzano
Per beffa il primo dito in mezzo accolto,
Stendendo verso lui la destra mano,
Gli dice: Or togli, e sputagli in su 'l volto.

e dalla fatale sentenza che spalanca ogni porta questi due versi (XII, 155):

Non impedir nostro fatal passaggio,
Così vuol chi quaggiù può quanto vuole.

e versi interi come questo: « La bocca sollevò dal fiero pasto » (XVI, 166).

La parte romanzesca è attinta ai romanzi greci e l'episodio di Filauro e Filora precisamente alle *Etiopiche* di Eliodoro; e Vincenzo Foresi rispondendo allo Stigliani che aveva detta questa favola *inveschiata,* così critica l'imitazione, dopo avere esposto il sunto elegante recato nel precedente capitolo: « Eccovi, signore Stigliani, la novella di Filauro e Filora; non che mi sembri tanto inveschiata e impiastricciata, quanto voi dite, la giudico la più ingegnosa invenzione e la più bella orditura, che sia in tutto questo poema. Ma però non è tutta orditura del Marino, perchè buona parte elevata dalla istoria Etiopica d'Eliodoro. Nella quale si ha che quel Tiamide, capitano dei Bucoli, o masnadieri che vogliamo dire, era nato nobilmente, ma per necessità s'era dato a quella vita infame; e quì si ha che Malagorre sia pur nato nobile, e per causa di inimicizie si sia dato al medesimo esercizio. Quivi Tiamide fa una breve oratione ai suoi vassalli, richiedendogli, a volergli concedere Cariclia per la sua parte delle spoglie; e quì Malagorre nel medesimo modo, e con le medesime ragioni, richiede i suoi a volergli concedere Adone. La grotta che quivi si figura, è la medesima, che quì si descrive. Quivi Termuti, scudiero di Tiamide, conduce Tisbe nella medesima grotta; e quì Furcillo uno dei soldati di Malagorre, conduce nella medesima Filora. Quivi Tiamide, pensando di uccider Cariclia, uccide Tisbe; e quì Malagorre pensando di uccidere Adone uccide Filora. Non vedete, signore Stigliani, la miniera di questa favola? Non vedete i leggiadri furti del Marino? Un'altra volta forbite meglio l'occhial vostro ». Ma da Eliodoro non solo questa parte, ma anche i casi di Sidonio e Dorisbe son tratti con meno servile, ma non meno manifesta imitazione (1).

(1) Vedi i confronti del Mango: op. cit., p. 218 e segg.

D'altri passi imitati nell'*Adone* da scrittori antichi e moderni, cui avevano accennato i critici del Seicento, trattarono più ampiamente i moderni. Tali il mirabile canto dell'usignolo (*Ad.* VII, 32-57) tradotto da un poemetto latino di Famiano Strada (1); il lungo e tragico incantesimo di Falsirena che occupa il canto XIII tratto dal quarto della Farsalica di Lucano (2); il giuoco degli scacchi del canto XV tolto dalla *Scacchia ludus* del Vida (3); la cerva dalle corna d'oro che appare ad Adone (XII, 106) è tratta evidentemente da un sonetto del Petrarca: *Una candida cerva sopra l'erba*; (CXXXVIII, in vita). Anche i giuochi funebri coi quali si chiude il poema sono di imitazione classica. Oltre Omero, Virgilio e Stazio ne aveva dato un esempio anche Nonno nel libro XXXVII dei *Dionisiaci,* descrivendo i funerali di Ofelte, e il Marino a Virgilio e a Nonno ebbe risguardo in quei versi (XIX, 421):

> Osservasti ben tu l'uso ch' io dico,
> Accoppiando al dolor giochi festivi,
> Bacco, quando empia Morte Ofelte uccise,
> Così fece il mio figlio al padre Anchise.

Infatti da Nonno (*l. cit.* v. 11 e segg.) è tolta manifestamente la scena dei boschi spogliati per costrurre la pira (XIX, 352-355) poichè vi è la stessa enumerazione di piante e comune è il poetico accenno alla pace silvana turbata, alla fuga delle ninfe e delle altre divinità boschereccе cacciate dai loro asili.

Ma Nonno e Claudiano offrono anche al Marino larghissimi elementi di parte descrittiva. Il Palagio di Amore

---

(1) L'indicazione è già nel D'Alessandro. Vedi nel Mango i confronti (op. cit., 121 e segg.) — *Famiani Stradae e Societate Iesu prolusiones academicae.* Lugduni, apud Hor. Cardon, MDCXVII.

(2) V. Mango: op. cit., p. 193 e segg.

(3) V. Mango: op. cit., p. 231 e segg.

(II, 14 e segg.) dove il poeta vince per intemperante magnificenza chiunque prima di lui ha descritto suntuose dimore e fantastiche, oltre che dalle fonti già note potrebbe esser derivato anche dal palagio di Elettra (*Dionys.* III, 131 e segg.) e da quello di Stafilo (*Dionys.* XVIII, 62 e segg.), dove sono descrizioni di architetture meravigliose e uno sfoggio di gemme e di marmi e di metalli abbagliante. Il giardino di Venere (*Adone* VI, VII, VIII) mentre ha molta rassomiglianza con quello di Elettra descritto nel III dei *Dionisiaci* (v. 140 e segg.), che il Poliziano e il Tasso rammentarono certamente nel descrivere l'uno gli orti di Venere e l'altro quelli d'Armida, contiene due squarci copiati da Claudiano: l'uno è il giardino dei fiori (VI, 101-110 e segg.), tratto dal II *De Raptu Proserpinae* (v. 71-94); il Marino segue quì il suo modo consueto di imitare parafrasando non solo o diluendo, ma trasportando eziandio le frasi e costruzioni dell'esametro nell'ottava. Così Zefiro, in Claudiano,

> . . . . . novo maditantes nectare pennas
> Concutit et glaebas fecundo rore *maritat*,
> Quaque volat vernus sequitur rubor; omnis in herbas
> Turget humus medioque patent convexa sereno.

E il Marino così plasma la sua ottava (108), nella quale non solo Zefiro, ma anche Clori ha parte:

> Ciò fatto, ei precursore, ella seguace,
> L'ali battendo rugiadose e molli,
> Fan *maritate* con l'umor ferace
> Le glebe partorir novi rampolli.
> S'allarga l'aria in un seren vivace
> E fioreggiano intorno i campi e i colli,
> Vedresti ovunque vanno, in mille guise
> Primavera spiegar le sue divise.

L'altro passo imitato è il giardino del Tatto (c. VII,

1, 11-18, 24-26) tolto dall'*Epith. de Nupt. Hon. Aug.* (v. 50-85), del quale il Marino imita segnatamente e moltiplica le personificazioni.

Queste le fonti più importanti dell'*Adone,* le quali sotto due principali aspetti debbono essere considerate. Se il Marino avesse copiato da Virgilio e da Omero, noi discoprendo i suoi furti avremmo accresciute le nostre cognizioni letterarie intorno al poeta e alla sua opera, ma nulla più; ma poichè è manifesto a qual genere di scrittori egli attingesse di preferenza, poichè Nonno e Claudiano e Luciano e gli autori dei romanzi e i poeti dell'*Anthologia* godettero i suoi favori e con lui e per lui quelli di tutti i lettori del Seicento, è spontaneo e naturale in noi un ravvicinamento di questo secolo ai secoli del greco e del latino decadimento. L'imitazione mariniana poi risguarda tutti gli elementi dell'arte poetica: la concezione generale, le idee, le sentenze, le parole; e poichè è vizio comune d'ogni imitazione l'esagerare i difetti del modello non deve farci meraviglia che il Rinascimento portasse con sè anche i germi della sua morte: che la primavera del Quattrocento, divenuta nel secolo XVI estate matura, indi si tramutasse in pallido autunno e in inverno desolato.

CAPITOLO XII.

L'ALLEGORIA.

Amano il simbolo le civiltà primitive e le civiltà decadenti: per le prime è la significazione facile e materiale d'un'idea o d'una serie d'idee che non hanno ancora trovata la manifestazion loro nel linguaggio intelligibile al popolo, onde è richiesto dalle condizioni della società; nelle seconde nasce dal desiderio di cose nuove, misto a non so quale affetto per quanto sa d'arcano, dalla brama di nascondere una dottrina astrusa e sublime: il dotto si propone « più di essere alto che chiaro, secreto più che accessibile, autorevole più che persuasivo » (1). Onde al simbolismo dell'epos omerico si contrappone quello di Nonno e di Proclo e forse dei romanzatori erotici della decadenza greca: al simbolismo dei primi prerafaeliti quello dei prerafaeliti moderni. Talora poi le civiltà si toccano e si fondono e quindi si sdoppiano, e ciò che per gli uni è frutto di decadenza vien dagli altri accolto come fiore di civiltà che s'eleva: perciò i primi cristiani dal vecchio Paganesimo trassero le allegorie della fede novella e l'arte gotica e longobardica accettò simboli e significazioni dai Bizantini.

(1) GIOVANNI PASCOLI. — *Minerva Oscura, Prolegomeni*, p. 6. — Livorno, Giusti, 1898.

Orbene, nel secolo XVI, giunta l'arte a maturità, sorse nei poeti il desiderio di nascondere sotto il velo di fatti singoli e materiali una dottrina generale e sottile. Ma per essere questa vaghezza più voluta che spontanea, l'artista nel condurre l'opera sua non tanto alla nascosta filosofia, quanto alla narrazione del fatto ebbe risguardo, e l'allegoria venne cavando con sottigliezza di ragionamento e ingegnose deduzioni dal racconto pensato e composto senza preoccupazione di simboli. — E questo vizio è nel Tasso. Egli non intese di nascondere alcun senso allegorico nel suo poema e solo più tardi ne volle cavar uno, quello esposto nella prosa che s'intitola appunto: « Allegorie del Poema ». Nella quale scrittura dopo aver notato che l'eroica poesia d'imitazione e allegoria è composta, osserva che « l'imitazione riguarda l'azioni dell'uomo che sono ai sensi esteriori sottoposte » e che « la allegoria, all'incontro, rimira le passioni e le opinioni e i costumi non solo in quanto essi appaiono, ma principalmente nel loro essere intrinseco; e più oscuramente le significa, con note (per così dire) misteriose, e che solo dai conoscitori della natura delle cose possono essere a pieno comprese ». Ma l'allegoria della *Gerusalemme,* quantunque tratta ad arte dal poema già composto, altro non è che un assurgere dal fatto particolare alla dottrina generale, logica induzione, perocchè i personaggi del Poema Eroico, come d'ogni finta narrazione, sono già ciascuno un simbolo, sempre; perciò, ad esempio, « i due maghi Ismeno ed Armida..... sono due diaboliche tentazioni che insidiano a due potenze dell'anima nostra, da le quali tutti i peccati procedono ».

Ma nel Marino v'ha assai di più. — Egli ebbe per l'allegoria un culto speciale; nelle *Dicerie Sacre,* che sono un continuato succedersi di simboli e di geroglifici adombranti nascoste verità, parlando del mito di Pan simbolo della Musica e di Dio, così dell'allegoria ragiona (p. 94[1]):

« Se noi vorremo passare dal simbolo alla significanza, ricercando l'interno di questa poetica finzione, conosceremo che contiene in sè grandissimo e profondissimo mistero. E chi non sa che sotto l'invoglio di così fatti velami ed enimmi, soleva molti, anzi tutti i più riposti e maravigliosi secreti nascondere la superstiziosa antichità? » E più sotto, col suo stile conciso e tutto figure: « Calisi dunque la cortina e rilucerà la scena. Levisi la maschera e comparirà la faccia. Picchisi la selce e sfavillerà la fiamma. Ceda la scorza alla midolla, il corpo allo spirito, la nube al sole, traggasi dall'ombra la luce, dalla mentita la verità, dalla favola l'allegoria e dicasi che in questo Pan ci viene chiaramente dinotato il grande e vero Iddio ». Ma non solo in Pan suonator di fistula egli vede Dio, ma, tra l'altre stravaganze, la passione di Cristo in Atteone, la discesa al Limbo in Orfeo, l'incendio dello Spirito Santo in Semele, l'assunzione della Vergine in Arianna e il giudizio finale in Paride.

Nessuna meraviglia adunque se il Marino volle nell'*Adone* il significato allegorico; e non fu contento di quell'ottava (I, 10):

> Ombreggia il ver Parnaso, e non rivela
> Gl'alti misteri ai semplici profani,
> Ma con forza mentita asconde e cela,
> Quasi in rozzo Silen, celesti arcani.
> Però dal vel che tesse or la mia tela
> In molli versi e favolosi e vani
> Questo senso verace altri raccoglia:
> Smoderato piacer termina in doglia.

ma volle che ad ogni canto D. Lorenzo Scoto, teologo della corte piemontese, preponesse un'acconcia e minuta *allegoria*. Forse anche quì non fu estranea la speranza di conciliarsi con ciò l'animo dei rigidi e degli inquisitori, salvando almeno le apparenze; ad ogni modo, più che

in questa vana ostentazione di moralità, il motivo devesi vedere nello spirito della letteratura del secolo e nell'indole del poeta, l'una e l'altro compiacentisi del mostruoso che vuol parere sublime e, acciecati dall'amor del particolare, privi di quella facoltà comprensiva che questo all'universale ognor sottopone.

Poichè per tal rispetto massimamente è viziato il significato allegorico dell'*Adone*. Già l'allegoria principale espressa nell'ottava non balza, come fiamma da selce percossa, fuori del ponderoso poema; sì bene il Marino la deve gettar subito innanzi al lettore, perchè questi la tenga presente durante il lungo percorso. Chè, chi si fa a leggere l'*Adone*, se non ne è avvertito, al senso ascoso non bada: il mito e il numero voluttuosi lo cullano sin quasi verso la fine in una dolcezza un po' triste sì, ma non per questo meno pericolosa e meno persuasiva; e quando si giunge alla catastrofe, dove il genio del poeta che mira alla restaurazione morale dovrebbe scoprirsi, poichè là è il luogo più grave del poema; si sente l'arte venir meno e un soffio gelato correre su le ultime pagine. L'artista deve attingere qua e là e accostare episodi pieni di artificio, e senza attinenze col soggetto: il lutto diviene quasi materia di riso e i giuochi stancano: il poema è finito da un pezzo. E poi, riguardando anche solo all'argomento, può la favola di Adone nascondere il senso verace che « smisurato piacer termina in doglia? » Adone muore per tutt'altra cagione che non siano le voluttà godute; egli, che nel poema come nel mito è la vittima di una femmina libidinosa, deve scontare la pena del vizio altrui; e questo per opera di Marte che maggiori diritti di lui non può vantare su l'adultera iddia.

Ma, dissi, le allegorie particolari non solo non s'accordano con la narrazione, ma neppure si possono adunare sotto il senso allegorico generale. Sarebbe fatica vana e tediosa seguire passo passo la prosa dello Scoto. Piuttosto si

osservino i personaggi principali del poema e si veda a quale idea il Marino, o meglio l'autore dell'allegoria (chè il poeta probabilmente lasciò tutto questo all'arbitrio del teologo piemontese) ha voluto in essi dar forma: Adone è la gioventù, Venere il piacere amoroso: Bacco e Cerere, de' fasti de' quali è istoriata la porta del Palagio di Amore, concorrono al nutrimento della lascivia, alla quale conducono i cinque sensi, simboleggiati nelle cinque torri; e di queste la mediana, il tatto, è l'eminente. Poi Amore che ferisce la madre dimostra che questo dio è inesorabile, e il travestimento di Venere in Diana significa che « chiunque vuole adescare altrui si serve di quei mezzi ai quali conosce essere inclinato l'animo di colui che disegna tirare a sè, e che molte volte la lascivia vien mascherata di modestia, nè si trova femmina così sfacciata ch'almeno in sui principii non si ricopra col velo dell'onestà ». Nella Rosa che punse Venere è adombrata la caducità dei piaceri, accompagnata quasi sempre da pentimento. Mercurio che persuade Adone all'amor della dea rappresenta il mezzano; i miti di Narciso, Ganimede, Ciparisso, Ila, Atide (e in essi è già la sconvenienza) significano « la leggerezza ed incostanza puerili ». Il giardino del canto VI è simbolo del Piacere; in Adone che si lava è adombrato « l'uomo che datosi in preda alla carnalità e attuffandosi dentro l'acqua del senso rimane ignudo e privo degli abiti buoni e virtuosi » e nei vezzi di Venere, naturalmente, le lusinghe della carne.

Il canto IX, *La fontana d'Apollo,* non entra nella trama generale; nel X, la salita al Cielo, già il filo si rompe: Mercurio e Venere non sono più l'uno il mezzano, l'altra la femmina libidinosa, ma divinità, per la cui favorevole costellazione può « l'intelletto umano sollevarsi alle più alte speculazioni, eziandio delle cose celesti »; anzi Mercurio, è « potentissim*o* (quando è ben dispost*o*) ad inclinare gli uomini alla virtù e ad operare effetti mira-

bili in coloro che sotto *gli* nascono ». Poi quando Mercurio predice la morte di Adone e vien confutato da Venere, lo Scoto trae questa allegoria: « dinota quanto sia grande l'umana curiosità di voler intendere le cose future e quanto poco si debba credere alla vanità dell'Astrologia giudiciaria »; ma non vede che la predizione di Mercurio è secondo verità e che quindi la sua morale è assurda.

Eccoci ora all'episodio di Falsirena, del quale l'allegoria non è ben determinata: la fata è la seduzione: nel suo giardino tutto oro e gemme e delizie, il piacere; la prigionia d'Adone significa da una parte gli effetti della superbia che disprezzata entra in furore, e dall'altra la vita del peccatore legato dalle catene della tentazione; il quale ultimo senso non è in relazione col racconto, essendo quì Adone vittima della sua costanza e della sua virtù. Nè ben s'accorda l'allegoria della tramutazione in uccello, che, secondo lo Scoto, indicherebbe « la leggerezza giovanile, che vaneggiando non ha nei suoi amorosi pensieri giammai fermezza ». Ma la fontana della divina grazia e l'opera di Mercurio, che quì è divenuto « figura della celeste e vera sapienza », lo salvano. La fata e le sue donzelle mutate in serpi adombrano « l'abominevole condizione delle bellezze terrene e delle delizie temporali, le quali appaiono altrui in vista belle, ma sono piene di deformità e di veleno ».

I casi d'Adone tornato alla libertà sono, evidentemente, allegoria delle difficoltà e dei pericoli « che si attraversano al godimento della umana contentezza e il suo ritorno a Venere « ci dichiara che l'uomo abituato nel peccato, ancorchè talvolta per alcun tempo, impedito da qualche travaglio, si distorni dal male, facilmente per ogni piccola tentazione ritorna all'antica consuetudine ». — E quì, nuovamente, il filo della trama si rompe, e il senso allegorico si sposta: l'elezione di Adone a re non ostante gli sforzi dei pretendenti, significa il trionfo della

verità, perchè Barrino, che tenta rubargli la corona, è simbolo della frode, Lucifero, ucciso da Cupido, della vanità del resistere a dio, e in Tricane cinofalo, nano e zoppo, tramutato in giovine avvenente da Falsirena, ma poi discoperto per opera di Venere e deriso dall'adunanza, « si figurano le brutture dei vizi e dei costumi bestiali, nascoste dalla simulazione sotto il velo della bontà, le quali però non fanno che gli scellerati non vogliano talora ambire le dignità ed aspirare agli onori; ma conosciuti (mercè del lume della verità) per quel che sono, non solo le più delle volte rimangono esclusi, ma ne sono scherniti dal mondo ».

Il canto XVII infine dovrebbe condurci ancora su la via, poichè la separazione di Adone e di Venere mostra « con quanta pena e difficoltà si priva la carne del suo godimento sensibile » e talora adombra l'uomo sensuale che nella speranza di piacere va per lo mondo continuamente vagando. Ma Glauco, che secondo l'espressione gonfia di Claudiano

Canitiem..... ligat immortalibus herbis

è simbolo di colui che « entrando nel gusto della vera sapienza e con l'acqua della vera penitenza purgandosi delle macchie del senso prende forma e qualità divina ed acquista la beatitudine e l'immortalità »; ora Glauco, dovrebbe cooperare con Venere a tenere Adone fermo nelle catene della colpa. Marte e Diana che congiurano contro Adone, il quale è poi ucciso dalla sua stessa « brutale sensualità », dal cinghiale, sono simboli della virtù bellica e della castità, aliene ambedue da ogni « brutto piacere »; e il pianto di Venere adombra il dolore che lascia un diletto lascivo smoderatamente amato, se manca. Ma poi la scusa che il cinghiale fa con Venere devono dinotare l'efficacia della bellezza, « che può alle volte com-

muovere gli animi eziandio ferini e bestiali » e Aurilla che s'uccide pentita e da Bacco è tramutata in Aura sono designati gli effetti dell'ira, della ebrietà e della leggerezza. Nella visita dei quattro numi Cerere, Bacco, Tetide, Apollo, che vengono a condolersi con Venere, sono adombrate « quattro cose che concorrono a fomentare la lascivia: la crapula, l'ebrietà, l'umor salso, e il calor naturale; e le favole di Giacinto, di Pampino, di Acide, di Carpo, di Leandro, di Achille, e d'Adone stesso » morti giovinetti e tramutati in fiore o in altre sostanze fragili o debbono significare « l'effetto e la qualità di quelle cose che son figurate in essi », o esprimere « moralmente la vanità della gioventù e la brevità della bellezza ». Nell'ultimo canto, infine, ancora una volta il senso allegorico muta natura; poichè i giuochi da Venere istituiti in memoria del morto, non sono l'ultimo legame che avvince il peccatore all'oggetto del suo peccato, ma significano invece « che quegli amici, i quali veramente amano, non lasciano con tutte l'officiose dimostrazioni possibili d'onorare eziandio dopo la morte la memoria di coloro che hanno amato in vita ».

A questa, che è l'allegoria generale, si debbono aggiungere i significati degli episodi: il giudizio di Paride è simbolo della vita dell'uomo cui si presentano innanzi tre dee: l'attiva, Giunone; la contemplativa, Minerva; la voluttuaria, Venere. L'uomo per ordinario più volentieri si piega alla libidine e al piacere che al guadagno e alla virtù.

Ma ben più profonda e grave è l'allegoria del mito di Psiche. Il mito di Psiche e di Eros, simbolo del misterioso congiungimento dell'Anima con l'Amore, onde tanti poeti, pittori e scultori tolsero motivo a leggiadre finzioni, simbolo dell'eterno drama umano, dal quale, come da fonte inesauribile, trae origine la vita perpetuata nei secoli col suo non caduco fiorire di gioie e di dolori; il mito di Psiche, e di Eros è certamente la più bella allegoria che

sia venuta al rinnovato mondo dalla pagana antichità. Psiche la più eletta porzione dell'essere umano è prescelta sposa di Eros; ma dessa non deve squarciare il velo che le nasconde lo sposo: egli è inesorabile e possente; Psiche deve amare, amare soltanto. Ma vince la brama urgente gli uomini verso l'inconoscibile che li signoreggia; e Psiche scopre la lampana, guarda, vede..... l'incanto è rotto. Simbolo meraviglioso, che incarna il più grande degli umani misteri, che significa l'ognor crescente ruina, di cui l'uomo, per seguir conoscenza, si va incessantemente circondando la vita!

E il Marino comprese e trasfuse nel suo racconto tutta l'arcana bellezza del mito. Onde l'allegoria sbocciava dal canto, lucida e sicura come una favilla. Ma allo Scoto questa non piacque e la modificò, con danno grave alla convenienza del racconto. « La favola di Psiche rappresenta lo stato dell'uomo. La città dove nasce dinota il *Mondo*. Il re e la regina che la generano significano Iddio e la Materia. Questi hanno tre figliuole, cioè la Carne, la Libertà dell'arbitrio e l'Anima; la quale non per altro si finge più giovane se non perchè vi s'infonda dentro dopo l'organizzamento del corpo. Descrivesi anche più bella, per ciò ch'è più nobile della Carne e superiore alla Libertà ». E fin quì sta bene. Ma poi Venere, la libidine, gelosa, manda Eros suo figliuolo che ama Psiche e si congiunge con lei. Ed Eros non appare quì Amore, Dio della vita, invincibile in lotta; è la vana Cupidità. Tutto questo rimpicciolimento del concetto di Eros non che nel mito primitivo, non è neppure nel racconto del Marino; l'allegoria dello Scoto lo sciupa. Ma non basta: il divieto di Eros è l'interpretato come la proibizione di « consentire agl'incitamenti delle sorelle Carne e Libertà ». La lucerna svelata è il palesamento della « fiamma del desiderio celata nel petto ». La favilla che cuoce Amore è « l'ardore della Concupiscibile, che lascia sempre stam-

pata nella Carne la macchia del Peccato ». Queste determinazioni nuocciono: l'allegoria non deve curarsi nelle minuzie, perchè si svia. Ma questo è un vizio del secentismo; le metafore del Seicento non peccano forse quasi tutte per essere diluite in troppi particolari? — La fine dell'*Allegoria* invece è assai indeterminata: « Psiche agitata dalla Fortuna per diversi pericoli, e dopo molte fatiche e persecuzioni copulata ad Amore, è tipo della stessa Anima, che per mezzo di molti travagli, arriva finalmente al godimento perfetto ». Invece dovevasi quì il trionfo dell'Amore su tutte le cose opportunamente svelare.

Ma altre allegorie speciali contiene l'*Adone*: dei sei episodi di Narciso, di Ganimede, di Ciparisso, di Ila, di Atide, di Atteone racchiude ciascuno un proprio significato recondito ora conveniente e nobile, ora artificioso e ridicolo. Narciso, che spregia l'Immortalità, è mutato in fiore caduco, e disegna « la vanità degli uomini morbidi e deliziosi »; Ganimede significa il dispensatore delle piogge, Acquario; Ciparisso insegna a non amare troppo le cose mortali, Ila è simbolo delle selve, Atide, amante di Gibele, insegna « la rabbia della gelosia nelle donne attempate, quando con isproporzionato maritaggio si ritrovano a giovanil sposo congiunte ». La rappresentazione di Atteone, finalmente, non uno, ma due sensi allegorici contiene: insegna a non voler conoscere irriverentemente i divini segreti e ammonisce i giovani del pericolo che corrono di venir divorati dalle loro stesse passioni. Nella favola del Pavone, amico delle colombe, si dinota « la meraviglia del firmamento »; nei mostri metà ninfe e metà viti l'Ebrietà, « la quale suol esser molto trabocchevole agli incentivi della libidine »; nel nascimento di Venere dalla spuma del mare la vanità dell'amoroso piacere, in quello d'Amore festeggiato da tutti gli animali la possanza del dio. Nè rimane senza la morale allegoria, assai ingegnosa del resto, l'Adulterio di Marte e di Venere:

« Vulcano che fabbrica la rete artificiosa, è il calor naturale ch'ordisce a Venere e a Marte, cioè al desiderio dell'umano congiungimento, un intricato ritegno di lascivie e disoneste dilettazioni. Sono i loro abbracciamenti discoperti dal Sole, simulacro della prudenza, perciocchè questa virtù col suo lume dimostra la bruttura di quell'atto indegno e la fa conoscere e schermire da tutto il mondo ». Allegoria di ben differente natura contengono invece il canto IX, dove sono illustrati i poeti e i mecenati, e l'ultimo dove sono adombrati i potenti europei contemporanei.

Ora, da una tale artificiata allegoria, balza chiara la conchiusione sul valore morale del poema, tanto più che anche negli episodi il Marino circonda di luce bella il peccato e di sinistra i virtuosi; e Vulcano, ad esempio, è deriso e la congiura di Marte e Diana, nel testo, indispone l'animo del lettore contro i due difensori dell'onestà e gli fa amare i due adulteri. Opera morale l'*Adone* non è, se opera morale è quella la cui lettura ci lascia migliori. Il Marino attese a dilettare, non ad altro; scrisse il poema forse senza preoccuparsi delle allegorie, le quali vennero dopo, per l'opera d'un teologo, che certo le compose canto per canto man mano che i fogli manoscritti gli giungevano da Parigi.

Questo difetto non è nel poema che tanto assomiglia all'*Adone*: nei *Dionisiaci* di Nonno, dove il senso recondito è il fondamento di tutta l'opera e dove i particolari dei fatti rivestono acconciamente i particolari della idea generale, dietro il velo acconcio dei miti la dottrina filosofica traspare limpidissima e più bella. Ma di questo traviamento non al Marino dobbiamo dar colpa: chè son vizi comuni di ogni imitazione l'esagerazione e l'artificio. Ciò che avviene nella imitazione della forma, avviene nella imitazione dei pensieri, nella imitazione della vita. E tutto il Rinascimento fu appunto assai spesso, quanto alla vita, una cattiva imitazione.

Capitolo XIII.

L'ARTE POETICA NE « L'ADONE ».

L'Adone, dissi, è la *summa* della poesia del Marino: in esso come egli ha tentato di comprendere tutti gli elementi di vita del suo tempo, così ha manifestata l'essenza della sua arte, dando ad essa ordine e sistema. Perciò l'*Adone* è l'esemplare più completo e più vasto della poesia secentista. In esso sono adunati tutti i caratteri che qua e là siamo venuti notando nelle opere minori del napolitano: dalla imitazione dei poeti decadenti e dalle disadatte allegorie al concetto lambiccato e all'antitesi preziosa; dallo stile fiorito ad esuberanza e dal verso perfetto ai due motivi dominanti nell'opera mariniana: il piacere e la sua caducità. Vedemmo già la trama del racconto e le fonti cui il poeta attinse ora con parca mano e da lungi, ora più largamente e da presso; ora si veda l'arte poetica nel poema.

La storia dell'*Adone* e le confessioni dell'autore ne hanno già mostrato il cattivo organamento. Anzitutto l'azione è inadeguata alla mole: troppo tenue argomento gli amori frivoli di Adone e di Venere per così immenso poema! Perciò lascia freddi l'interminabile lettura, mancando ogni carattere dramatico a destare la commozione degli affetti. Poi il Marino anche nell'ordire il poema

avrebbe dovuto seguire quel precetto dell'inaspettato e del maraviglioso che seguì così bene nei particolari; invece quanto fu bizzarro nello stile, altrettanto fu nella tessitura dell'opera monotono e comune. I fatti si svolgono senza intreccio di sorta, l'un dopo l'altro e senza legami tra loro; la passione di Venere e di Adone non isboccia rapida e, come dice Saffo, « vento che nel monte si gettò su le quercie », ma sorge per forza di retoriche esclamazioni; la traversata del giardino di Amore, che ha un profondo valore simbolico, manca di poetica venustà nell'insieme, quantunque abbia nei particolari bellezze insuperabili: il racconto scandaloso di Momo, che pur trova la sua ragion d'essere nel Seicento, non conviene al poema; il viaggio ai tre pianeti fu dal poeta voluto per forza. Un tratto invece che avrebbe potuto esser pieno di poesia così per l'azione come per gli affetti, sarebbe stato l'episodio di Falsirena; ma il poeta fu troppo lungo: se i tre incantesimi fossero stati ridotti ad un solo, e soppressa la scena nauseante della vecchia nana; se, in breve, l'episodio si fosse ridotto ad un canto, l'opera avrebbe guadagnato non poco. Così soverchiamente copiosi sono l'incoronazione, la caccia e la catastrofe. Che dire poi dei due ultimi canti che sono i più lunghi del poema e i meno necessari all'azione? Il primo è un mosaico di mitologici episodi, l'ultimo è la descrizione, in cinquecento quindici ottave, dei giuochi funebri. Perchè non chiudere il poema col lutto? — Ma non solo, in fine, sono i *ludi* e l'ἀσπιδοποιία fregi superflui, ma per tutto il poema il Marino inserì episodi non solo non necessari, ma dannosi al rapido svolgimento dell'azione: il giudizio di Paride, il mito di Psiche, di Narciso, di Ganimede, di Ciparisso, di Ila; l'episodio e il racconto di Momo, il canto IX sui poeti e i mecenati, il X su le guerre di Francia e d'Italia, le favole di Giacinto, di Pampino, d'Ero e Leandro, d'Achille, per nominare solo i più importanti e diffusi, trascurando i pic-

coli racconti inseriti a mo' di descrizioni d'intagli e pitture, o nelle invocazioni, o come similitudini e preterizioni. Ma non solo il sobrio organamento manca; manca altresì la passione. Un poema che abbia per oggetto di cantare un amore infelice, se non riesce a commuovere il lettore, non pur coi particolari, ma neppure col racconto di ciò che ne forma l'anima, manca del suo pregio più necessario. E l'*Adone* appunto non commuove. Perchè?

Intanto l'argomento non aveva in sè ragione di affetto: Venere era dea e perciò doveva dal poeta essere trattata come divinità; nulla quindi di quella umanità, che è nel cuore di Antigone, di Fedra, di Medea, di Elisa e di Francesca. Venere appare quindi nel poema senza un costume ben diffinito: donna mortale che sente, gode e soffre non è, perchè la sua divinità la preserva da ogni cosa caduca; non è dea perchè dalle ottave del Marino esce sovente come la femmina più volgare e spregevole, od apparisce divinità di poema giocoso. E poi Venere non poteva prestarsi a passionali commozioni, ove non se ne avesse mutato il carattere tradizionale: la meretrice del cielo, infedele con tutti, capricciosa, leggiera, vana come poteva esser fatta impunemente protagonista di un drama di affetti?

Piuttosto Adone avrebbe potuto dal poeta venir trattato diversamente da quello che fu. Difatti il Marino rese il giovinetto nulla più di un fantoccio, di un balocco nelle mani di Venere: egli innamora involontariamente la dea, e a sua volta di essa si invaghisce (o pare) senza alcun turbamento: segue l'amante qua e là per la terra e nei pianeti sempre muto e fatuo come un'educanda; s'addormenta, come il fanciullo viziato, alla rappresentazione della tragedia di Atteone; al sopravvenire di Marte, che non è poi neppure il legittimo marito, con tutta rassegnazione se ne va, senza muovere un lamento, credulo sempre e imbecille. La sua virtù con Falsirena non ha ragion di

essere nell'atmosfera morale che lo circonda: non sa egli che Venere lo tradisce con un altro amante? E che gli importa se la bellezza di Falsirena è artificiata, quando è pure bellezza sovrumana? E poi rimane egli fedele a Venere per amor suo o non piuttosto perchè ciò gli fu da lei raccomandato? L'inverosimiglianza di tutta questa scena nasce dalla cattiva imitazione del poeta: l'episodio è attinto dai romanzi greci, i quali hanno parecchi di questi esempi di fedeltà porti dall'innamorato: Clitofonte, ad esempio, nel racconto di Achille Tazio per buon tratto resiste alle insidie amorose della padrona Melitta. Ma se quì la fedeltà è spiegabile e lodevole, poichè siamo nel mondo reale e i personaggi sono umanamente soggetti alle passioni buone e malvage, non è tale nell'*Adone* dove tutta la società si finge corrotta sino alle midolla, dove anzi moralità e virtù non esistono. Nè seppe il poeta fermare nel suo verso neppur l'ombra di quell'arcano misterioso sgomento che vince un'anima giovanile la prima volta che si trova di fronte all'amore. E Adone avrebbe potuto offrire il destro di mettere in luce, ben altrimenti che con esclamazioni e con imprecazioni, lo strazio di una lontananza, e sopra tutto di svelare poeticamente l'interna e sanguinosa lotta del senso colla ragione e lo scoramento profondo che abbatte l'anima di un giovane il quale si sente stretto dai vincoli tenaci di una infocata passione, ineluttabilmente. Ma donde il Marino avrebbe tratta tanta poesia, se chi lo circondava ed egli medesimo vivevano una vita fittizia e fredda, e l'arte sua doveva questa finzione ritrarre?

Per questa medesima ragione il Marino non sentì la Natura o almeno alla percezione ingenua delle cose, sovrappose una percezione artificiata: il *soggetto* signoreggiò l'*imagine*. Nelle poesie liriche e pastorali era tuttavia qualche bel paesaggio: serenità lunari, limpidezze di cielo, marine incantevoli, ombre di boschi annosi; nell'*Adone*

tutto diviene ordinato e sistemato, tutto vien sottoposto al cervello intemperante dell'artista e però si tramuta, cadendo nell'eccesso. Nel giardino dell'udito nel VII canto, per esempio, che dovrebbe essere il simbolo dei piaceri più soavi percepiti da questo senso, popolato com'è da tutti gli animali che vi fanno i loro versi, dovette riuscir tutt'altro che gradito ai visitatori; l'esultanza di tutti gli animali, che è già in Nonno, ma con più moderazione, al nascere di Amore forma un tale frastuono da infastidire, non che una puerpera, Heracle stesso. E il medesimo si dica delle descrizioni, le quali sono tutte viziate da enumerazioni interminabili di animali e di piante, o dalla vanità dei concetti. La natura che il Marino ritrasse nel suo poema non fu impressione vergine e reale trasportata nel verso, sì bene venne dagli autori prediletti che traduceva e imitava. E fu questa cattiva imitazione una delle cagioni prime del *secentismo*. La fonte era già corrotta: Nonno, Claudiano, Lucano, gli autori dell'*Anthologia,* i poeti latini del Rinascimento avevano già passata la misura. Essi tuttavia sarebbero stati ottimi esemplari per un ingegno disciplinato e severo che avesse saputo sfrondare e purificare; ma per il Marino e per i lettori suoi era d'uopo caricare le tinte e sconvolgere ogni cosa. Nessuna meraviglia per ciò se egli esagerando i difetti dei suoi viziati modelli, condusse l'arte a quell'estremo di audace follia oltre il quale non è che la morte. Mentre parlando dell'abbigliamento di Venere tradusse il verso di Claudiano (*De Rap. Pros.* II, 16, 17)

. . . . . sudata marito
Fibula purpureos gemma suspendit amictus

in « fibbia sudata dall'artefice marito »; parafrasando dalla vulgata di Nonno (*Dionys.* X, 181) i versi seguenti sopra la chioma di Ampelo :

In tergum reiectarum vero comarum
Racemi (βότρυες) *flexuosi* super splendidis currebant humeris
Non complicati · suavi vero una concitati cum aura
Flatu elevabantur.

scrisse di Pampino (*Ad.* XIX, 67):

Qualor liev'aura con soave fiato
Confondendogli il crin scotea le piume,
Parea sparso sul collo il bel tesoro
Sovra un colle d'avorio un bosco d'oro.

Dove è manifesto la via percorsa dal poeta prima di giungere a questa intemperanza, esempio luminoso di ciò che sia il secentismo. Già per Nonno le chiome inanellate (ἑλικόεντες) del fanciullo erano divenute grappoli: il tropo tuttavia non era senza una certa graziosa eleganza. Il Marino non si appaga di *grappolo*: il *racemi* della vulgata gli suggerisce l'imagine del bosco d'oro e l'ἐπ' ἀργυφέων ὤμων, « super *splendidis* humeris » quella del colle eburneo. Aggiungasi il bisticcio tra *collo* e *colle* e s'avrà il tetrastico mariniano. Nè soltanto le metafore esagerò, ricavandole dal modello, ma anche le altre figure dello stile; le antitesi ad esempio. In Claudiano (*Epith. de Nupt. Hon. Aug.* 78 e segg.), là dove è descritta la reggia di Venere sono questi versi imitati anche dal Poliziano, ma con sobrietà (*Giostra,* I, 74 e segg.):

Hic habitat nullo constricta Licentia nodo
Et flecti faciles Irae, vinoque madentes
Excubiae Lacrimaeque rudes et gratus amantum
Pallor et in primis titubans Audacia furtis
Iucundique Metus et non secura Voluptas;
Et lasciva volant levibus Periuria ventis.

Il Marino (*Ad.* VIII, 15-17), che moltiplica poi come è suo costume, le personificazioni, non fa che tradurre le antitesi del poeta alessandrino; e però la Licenza è

« sciolta » e l'Ire sono « molli e facili a placarsi », le Vigilie « dubbie », « rozzi » i Pianti, il pallore caro agli Amanti « smorto »; e l'audacia trema « ai primi furti » e le Paure sono « gioconde e placide » e le Gioie « interrotte e non secure »; infine gli spergiuri d'Amore « vani e vaganti », volano con lievi penne in aria sparsi.

E questo abuso della paranomasia è appunto uno dei vizi del secentismo mariniano: si rammenti la descrizione e la definizione di Amore fatta da Venere nel VI canto dove le contradizioni raggiungono l'estremo limite per il loro numero e le loro qualità. Cupido è detto, tra l'altro, (st. 173):

> Lince privo di lume, Argo bendato,
> Vecchio lattante e pargoletto antico:

e (174)

> Volontaria follia, piacevol male,
> Stanco riposo, utilità nocente,
> Disperato sperar, morir vitale,
> Temerario dolor, riso dolente.

Il Marino, nella sua imitazione, evidentemente esagera; ma i vizi suoi sono già i vizi del modello. Infatti prendiamo l'*Adone* e paragoniamolo ancora una volta con i *Dionisiaci* di Nonno: l'uno e l'altro peccano per la soverchia lunghezza e per l'esiguità della trama; all'uno e all'altro nuocciono gli episodi accumulati nel poema per forza; l'uno e l'altro, sebbene con differente metodo e fortuna, ebbero di mira un senso allegorico. Ai *Dionisiaci,* come all'*Adone* nuocciono l'enfasi continua, lo stile gonfio, le metafore e le similitudini arditissime, le copie degli aggettivi; nuocciono i richiami mitologici che incontri ad ogni piè sospinto, i frequenti accenni astronomici (l'uno era egiziano e l'altro ammiratore del Galileo e intendente d'astrologia), le enumerazioni e le invocazioni frequentis-

sime. Tutto questo fermato in un verso d'oro. Di Claudiano tolse sopratutto il macchinario mitologico e le personificazioni e ne imitò lo stile: il poeta latino ebbe più del greco facoltà di invenzione; perciò i suoi carmi, anche se d'indole storica, sono vivi: con una finzione mitica, di solito viaggi e parlate e accordi di numi, egli anima e scalda anche la materia più fredda ed immota, come il consolato di un uomo nuovo, e le nozze di un inetto imperatore. Questi piccoli drami il Marino imitò negli Epitalami e nell'*Adone*. — Imitò da Claudiano anche le personificazioni come appare dall'esempio citato sopra; ma egli non fu contento della discreta sobrietà del latino ed aggiunse ben cinque stanze tutte di personaggi allegorici. Nè quì soltanto, ma qua e là per il poema: nella casa di Amore, nei giardini, negli astri, nella dimora di Falsirena, dappertutto, insomma. E questo amore della personificazione è pure indizio sicuro di decadenza: che altro è se non un comodo mezzo per significare un insieme d'idee che altrimenti sarebbe difficile esprimere? — Segno di decadenza sono anche le enumerazioni; in Nonno e nel Marino si contano a centinaia, e forse hanno la ragion loro nello sforzo che il poeta fa di abbracciare tutte cose nel suo verso che egli spera sia per dire « l'ultima parola del verbo ». Se poi le enumerazioni hanno carattere negativo, altro non sono che un frutto del *concetto* viziato del poeta che vuole contrapporre sè e la cosa sua a tutte le altre. Le quali enumerazioni poi e personificazioni producono un altro vizio assai grave: l'inverosimiglianza. L'artista trascinato da questa sua brama di tutto comprendere, di tutto dire, di tutto significare al lettore, per eccessivo e intemperante amore del particolare, dimentica il generale; perciò l'opera sua che ha indiscutibili pregi nei singoli episodii, nelle singole stanze, è difettosa come organismo. E in questo vizio caddero appunto così Nonno come il Marino.

Dissi che il Marino non sentì guari la natura: tuttavia a questo difetto della sua arte supplisce con l'efficacia di uno stile potente, col fascino di una lingua ricchissima, pieghevole, di un verso ora aspro come un burrone, or luminoso come un'aperta campagna soleggiata, or molle come un fiato odoroso. Perciò le sue descrizioni sono belle e dilettano ancorchè tu non senta il contatto del paesaggio o del naturale fenomeno, e l'impressione che ti viene dalla lettura sia ammirazione per l' artefice sapiente piuttosto che vero sentimento della natura. La quale ammirazione il Marino desta sopratutto là dove descrive amenità di boschi e di marine, veri paesaggi ionii, quali a noi appaiono attraverso i racconti milesii. Cipro, ad esempio (I, 131):

Da' molli campi, i cui bennati fiori
Nutre di puro umor vena vivace,
Dolce confusion di mille odori
Sparge e invola volando aura predace.
Aura che non pur là con lievi errori
Suol tra' rami scherzar spirto fugace,
Ma per gran tratto d'acque anco da lunge
Peregrinando i naviganti aggiunge.

Ma la sua mitologia alla maniera alessandrina gli nuoce; e un meriggio, sotto il solleone, descrive così (III, 7):

Era ne la stagion che 'l Can celeste
Fiamme esala latrando e l'aria bolle,
Ond'arde e langue in quelle parti e 'n queste
Il fiore e l'erba e la campagna e 'l colle:
E 'l Pastor per spelonche e per foreste
Rifugge a l'ombra fresca, a l'onda molle.
Mentre che Febo a l'animal feroce
Che fu spoglia d'Alcide il tergo coce.

E sifatta mitologia nuoce alle descrizioni di aurore e

di vespri con le quali di solito s' aprono e si chiudono i canti dell'*Adone;* un tramonto (I, 170):

> Sceso intanto nel mar Febo a corcarsi
> Lasciò le spiagge scolorite e meste,
> E pascendo i destrier fumanti ed arsi
> Nel presepe del ciel biada celeste,
> Di sudore di foco umidi e sparsi
> Nel vicin ocean lavar le teste;
> E l'un e l'altro sol stanco si giacque,
> Adon tra fiori, Apollo in grembo a l'acque.

un altro (IV, 157):

> Già nell'occaso i suoi corsier chiudea
> Giunto a corcarsi il gran pianeta Errante
> E già vicin, mentre nel mar scendea,
> Sentiva il carro d'or stridere Atlante...

e un albeggiamento (I, 19): Amore, fuggendo,

> Lucifero incontrò che in orïente
> Apria con chiave d'or l'uscio lucente.

20:

> E 'l Crepuscolo seco a poco a poco
> Uscito per la lucida contrada
> Sovra un corsier di tenebroso foco,
> Spumante il fren d'ambrosia e di rugiada,
> Di fresco giglio e di vivace croco,
> Forier di bel mattin spargea la strada
> E con sferza di rose e di viole
> Affrettava il cammino innanzi al sole.

Dove è manifesta l'imitazione di Nonno, il quale, come Claudiano e il Marino, amò tali preziose novità d'impressione e si compiacque altamente di sifatto parlar figu-

rato (1). E di novità preziose si compiace il Marino anche descrivendo luoghi orribili come il seguente (IV, 66):

> Il mar sovente a fronte ha per confine,
> Da' fianchi acute pietre e scheggie rotte,
> Dirupati macigni e rocche alpine,
> Oscure tane e cavernose grotte,
> Precipizii profondi, alte ruine,
> Dove riluce il dì come la notte,
> Dove inospiti sempre e sempre foschi
> Dilatan l'ombre lor baratri e boschi.

e lo Stige (IV, 266) e la dimora della Gelosia nel canto XII. Dolce malinconia è poi in questa descrizione di tempio deserto (IV, 13):

> Manca il concorso a' frequentati altari
> Mancano i doni a la gran diva offerti;
> Non più di fiamma e d'or lucenti e chiari,
> Ma son di fredde ceneri coverti.
> Dai simulacri venerati e cari
> Omai non pendon più corone e serti...

E bellissimo è quell'accostamento (IV, 85) di una vergine

---

(1) Ecco, ad esempio, la chiusa del libro XI dei *Dionisiaci* e l'esordio del XII:

> Ma allora venne il tempo fatale; per questo le stesse
> Ore corsero a convegno nella casa di Elio.

LIBRO XII.

> Così desse alle rive del duplice Oceano
> del padre Elio dimoravano nelle case.
> E a loro incontro si faceva la stella Hespero
> che dai palagi saliva; e ancor ella sospinta,
> già lucente su balzava Selene agitatrice-di-buoi.
> Ed esse agli occhi dell'auriga apportatore-di-vita
> la frugifera orma piegarono. Questi, compito già il corso,
> dall'etra tornò; e del guidatore dagli occhi-di-foco
> presso la quadriga Phosphoro splendente
> depose le coregge calde e la sferza stellata,
> del prossimo Oceano alle correnti lavando
> il corpo dei nutriti-di-foco cavalli madidi per lo sudore;
> e i puledri agitando le umide criniere della cervice
> con gli zoccoli marmorei percotevano il risplendente presepe.

che dorme a un giardino di gigli e di viole che spiega il crine molle e giovinetto, nascosto al sole, piantato in riva al mare, sparso di perle fresche e mattutine; come assai efficacemente descritta è la titubanza di Psiche (IV, 160) che s' accosta al talamo, mentre questa ottava (XII, 96), che esprime il timore di Adone fuggente fa rammentare le fughe classiche d' Angelica, d' Erminia e di Renzo:

> Teme sè stesso e di sè stesso l'ombra
> Al suo proprio timore anco è molesta.
> Ad ogni sterpo che 'l sentiero ingombra
> Volgesi ed 'l moto immantinente arresta.
> Quasi destrier che spaventato adombra,
> S'ode picciol rumor per la foresta.
> Se tronco il calle gli attraversa, o sasso,
> Marte sel crede e risospende il passo.

Inoltre uno dei caratteri dello stile di decadenza, come ebbe a notare il Gautier, è l'amore dei vocaboli tecnici; ora di essi il Marino abusa così come è vaghissimo dei sinonimi che profonde in soverchia copia in tutto il suo poema. La quale intemperanza fa sì che si perda l'efficacia sintetica di un episodio, di una scena, di una stanza; la scena dell'incantamento di Falsirena (XIII, 35 e segg.) sui campi di Babilonia, episodio tragicamente sublime e condotto con arte realmente squisita, perde appunto per la sovrabbondanza della materia. Sono quarantuna le sostanze, (cui se ne debbono aggiungere altre migliaia taciute dal poeta), che la maga versa in petto al soldato morto, e questa enumerazione occupa sei ottave (47-52); sostanze misteriose e orribili, cavate chi sa da qual libro d'astrologia, udite nominare chi sa da qual bocca d' inferno. La scena tutta, dissi, è sublime e richiama il quarto atto del Macbetto di Shakspeare; ma pecca di prolissità. Talvolta anche dimentica ciò che prima ha esposto e si

contradice; come nello stesso incantesimo, il quale si finge in una oscura caverna dove non entra « ombra di luce », mentre poi è detto che il cielo s'oscura e le stelle spettatrici di tanta iniquità piovono lagrime di sangue e la luna si vela di nubi. Insuperabile è il Marino là dove il possesso sapiente della lingua, che egli usa, doma e foggia da sovrano maestro, gli soccorre per riprodurre il succedersi rapido dei momenti di un'azione: Vulcano che « castiga il ferro rovente » (I, 77), il divincolarsi di un serpe (IV, 138 e segg.) e sopratutto il gorgheggiare dell'usignuolo (VII, 32 e segg.); esempio mirabile quest'ultimo della signoria che il Marino esercitò su la lingua e della ricchezza insieme dell'idioma italiano del quale, come il poeta disse della « Sirena dei boschi », può dirsi che

In tante mute or languido or sublime
Varia stil, pause affrena e fughe affretta,
Ch'imita insieme e insieme in lui s'ammira
Cetra, flauto, liuto, organo e lira.

Le teorie poetiche e musicali del Marino dovevano condurlo anche a cercare l'armonia imitativa. Infatti là dove il racconto è gaio e voluttuoso, voluttuose e gaie sono le parole per la sovrabbondanza delle vocali e delle rime chiare ed aperte; altrove per lo contrario rime chiocce e suoni cupi s'accordano a destare sentimento di terrore, come, ad esempio, nella scena dell'incantesimo e nelle descrizioni di luoghi orridi e pericolosi e in quella citata del serpente (IV, 140).

Questo avviene sempre nel poema: talora poi si ha la reale riproduzione del canto, come in questa ottava su l'usignuolo (VII, 35):

Fa de la gola lusinghiera e dolce
Talor ben lunga articolata scala:
Quinci quell'armonia che l'aura molce
Ondeggiando per gradi in altro esala;

> E poi ch'alquanto si sostiene e folce,
> Precipitosa a piombo alfin si cala,
> Alzando a piena gorga indi lo scoppio
> Forma di trilli un contrappunto doppio.

o di un lamento di canne su le rive di un padule (IV, 125):

> Ode con dolce e musico concento
> Susurrar questo suon tremulo e lento.

e dello strepito di acque frangentisi (III, 11):

> Ode strepito d'acque a piè d'un sasso.

e delle onde intorno alla reggia cristallina di Nettuno (I, 88):

> Che de l'umor di cui la sponda ha piena
> Battuta sempre e flagellata ondeggia.
> Rende da gli antri cavi Eco profonda
> Rauco muggito a lo sferzar de l'onda.

d'un fiume che si precipita nella oscurità (XII, 153):

> Quando sente scrosciar da la man destra
> Gran fiume che con impeto trabocca:
> Ed ecco rimbombar l'atre spelonche
> D'un orribil rumor come di conche.

Con la perfezione dello stile andava la tecnica perfetta del verso e delle strofe. Già gli esempi recati con qualche abbondanza per le poesie liriche e pastorali e laudative devono aver data sufficiente idea della metrica del poeta in quelle forme. Il verso del Marino è forte e sicuro: l'endecasillabo è uscito come di sotto al martello, tutto d'un pezzo, senza riempitivi, solenne: nessuna durezza, nessuna esitazione nella quartina del sonetto; essa con legata armonia trascorre agilissima e completa; la sapiente e tem-

perata varietà nelle sedi degli accenti dona alle strofe la necessaria euritmia. È il Marino poi maestro nel vincere le immani difficoltà della terzina; egli sa spezzare saggiamente il secondo endecasillabo o dividere il senso in modo che esso racchiuda una proposizione incidentale; e sa variarne il ritmo con la disposizione degli accenti e delle rime. Così il sonetto del Marino riesce metricamente e melodicamente perfetto. Ma esso ha quasi costantemente un vizio, che dovette per l'autore essere il pregio principale: il secentismo che è venuto crescendo a poco a poco lungo i tredici versi tocca l'estremo limite dell'ultimo; si ricordi il sonetto *alla Luna* e quello *al Sonno*. E questo difetto è maggiormente sentito in quanto il sonetto mariniano si chiude sempre con una specie d'epifonema: l'ultimo verso è il riassunto di tutto il componimento.

Dissi già della canzone a strofe ora lunghe e gravi, ora brevi e alate, sempre fissa; e dissi del madrigale usato dal Marino con infinita varietà: dissi anche, trattando della poesia pastorale ed encomiastica dei metri lirici e narrativi di essa: della saffica (AA^a Bb^5), della strofa di ottonari e quaternari alternati (A^8 B^4 A^8 B^4) di altre strofe con versi brevi isdruccioli o piani, sciolti e rimati, tra cui i brevi metri del Ronsard usati già dal Chiabrera. Anche l'endecasillabo sciolto del Marino è buono: vero è che talora manca di forza, ma questo difetto è da attribuirsi più alla ridondanza del contenuto che alla fiacchezza del metro. Certo, siamo ancora assai lontani dalla perfezione dello sciolto del Parini, del Monti, del Foscolo e del Leopardi. Così alla sovrabbondanza del poeta si attribuisca la fiacchezza del settenario sciolto e della serie libera di endecasillabi e settenari. La terza rima usò di rado; pure gli esempi che ce ne lasciò lo dimostrano signore anche di questo metro; veggasi il bel capitolo su *Heraclito* e *Democrito* nella *Galleria* (p. 173) e l'epistola eroica di *Ro-*

domonte e Doralice e i due capitoli del *Camerone* e dello *Stivale*.

Eccoci ora, finalmente, all'ottava, il metro nazionale del poema epico e romanzesco, all'ottava squillante come il corno di un cavaliere in una selva incantata, all'ottava bellissimo fra i fiori dell'italica poesia. Poichè essa è nella sua natura perfetta: svolgesi con doppia onda melodica per ben sei versi ove il pensiero mollemente e largamente si adagia, tenuto fermo dall'alterna mutazione della rima, sino alla fine; dove la rima baciata gli rallenta la corsa e quasi come un bel rigurgito d'acque abbondanti, ferma l'onda che scende larga e copiosa e feconda. La storia dell'ottava italiana può comprendersi tra il Pulci e il Marino: rozza col primo e ineguale nel ritmo e nella distribuzione dei versi si viene man mano perfezionando e modificando sino al Marino che, quanto al metro, è l'ultimo poeta italiano di quella gloriosissima schiera di scrittori di stanze che dal secolo XIV giunge al XVII. Nel Pulci e nei minori del suo tempo e del suo carattere l'endecasillabo dell'ottava è sovente dattilico, talora catulliano; poi ogni verso sta da sè o s'aggruppa con gli altri irregolarmente. Col Boiardo la stanza va diventando più disciplinata e regolare; i versi dattilici sono in copia minore e sparsi qua e là, e la materia si viene distribuendo in due coppie binarie a questa maniera: AB, AB; AB, CC. Il quale procedimento è quasi esclusivo nell'Ariosto che ha pochissimi versi dattilici, nè spezza più il verso a metà. Tra il Boiardo e l'Ariosto si deve collocare la stanza del Poliziano che sommo apparve in questo come nelle altre forme letterarie e alla ottava diede sviluppo ed eleganza grandissima. Ma l'ottava del Boiardo è cavalleresca e quella dell'Ariosto è quasi epica: epica del tutto è nel Tasso, dove il procedimento binario composto signoreggia e dove nella stanza solitamente i primi quattro versi contengono il significato principale, mentre i quattro seguenti hanno

un carattere epesegetico. — Or bene, nel Marino l'ottava è perfetta: ogni stanza è un periodo ben distribuito, e proporzionato, ha pausa fortissima dopo il quarto verso e più lieve dopo ciascun verso di sede pari; infine nella disposizione degli accenti è costante l'alternazione dei due ritmi dell'endecasillabo. Unici più che rari i casi di versi dattilici o di stanze non distribuite a coppie binarie (IV, 185). In breve, col Marino l'ottava assume una forma cristallina, rigida, perfetta. Questa è una delle cagioni per cui la lettura dell'*Adone* ti stanca.

E l'*Adone* somiglia ai *Dionisiaci* per il valore metrico, oltre che per la trama, per il significato simbolico e per lo stile: Nonno fu un rigido compositore di soavissimi esametri come il Marino impeccabile domatore d'ottave; nessuna licenza, ma nessuna varietà nè all'uno nè all'altro. Così l'arte del verso epico sul tramonto del Rinascimento italiano rifaceva il cammino che già aveva percorso nella età antica; allora sotto la forma dell'esametro, adesso sotto quella della stanza. Sorti l'uno e l'altra da oscuri principi, di mezzo a popoli sognanti il cocchio d'Achille ed il corno d'Orlando, a poco a poco si vennero mirabilmente ingentilendo finchè l'uno col Panopolitano, l'altra col Marino toccarono l'estrema perfezione e la morte.

APPENDICE.

I.

SAGGIO D'IMITAZIONE DAL SANNAZARO.

SONNO E SOGNI.

Fu il Marino studiosissimo di Jacopo Sannazaro e frequenti sono nella *Lira* le reminiscenze del " gran Sincero ". Veggansi, a titolo di saggio, alcuni componimenti nei quali il petrarchismo del modello viene esagerato dall' imitatore.

Il Marino nelle *Rime Amorose* ha quattro sonetti *Al sonno* e tre sonetti e tre madrigali intitolati *Sogno* nella terza parte della *Lira*, nei quali sono i medesimi pensieri di sei *Sonetti* (XLIX-LIV) e di una *Rima*, a quelli frapposta, del Canzoniere del Sannazaro (1). Due dei sonetti del Marino furono già riferiti per intero a pag. 73 e 84 di questo volume; negli altri o prega il Sonno che gli chiuda gli occhi stanchi di piangere; o si lagna con lui perchè gli apporta soltanto dolori e lagrime; o lo ringrazia perchè lo ristora e gli fiorisce la notte di sogni deliziosi; oppure sopra questi divaga. Ora, le chiuse di due sonetti *Al sonno*:

E se in te la sembianza onde son vago
Non m'è dato goder, godrò pur io
De la morte che bramo almen l'imago.

(1) *Sonetti e Canzoni di M. Iacobo Sannazaro nobile Napolitano, nuovamente corretti e ristampati.* In Venetia, appresso Gabriel Gioli di Ferrarii. MDXXXXIII. — Pag. 25 v e segg.

e:

> . . . . . ah non mi rompa il giorno
> Notte sì dolce, e 'l mio dormir sia morte.

mi paiono suggerite da quei versi nel Sannazaro, in cui l' artificio è certo meno palese:

> Sì spesso a consolarmi il sonno riede,
> Ch'omai comincio a desiar la morte; . . .

e il seguente sonetto dello stesso, che tanto rammenta quello del Casa, contiene molti pensieri che il Marino disseminò poi nei suoi componimenti:

> O sonno, o requie, e tregua degli affanni,
> Ch'acqueti, e plachi i miseri mortali,
> Da qual parte del ciel, movendo l'ali,
> Venisti a consolare i nostri danni?
>
> Io per te lodo e benedico gli anni,
> Ch'ardendo ho speso in seguitar miei mali:
> E se i piacer non sono al pianto eguali,
> Ringrazio pur tuoi dolci e cari inganni.
>
> Sì bella, e sì pietosa in vista humile
> Madonna apparve al cor doglioso e stanco;
> Che agguagliar non la puote ingegno o stile.
>
> Tal, che pensando e desiando, io manco;
> Qual vidi, e strinsi quella man gentile·
> E qual vendetta fei del velo bianco.

Dalla prima terzina di questo sonetto non deriva intera forse la prima quartina del *Sogno?*

> Vien la mia donna in su la notte ombrosa
> Qual suole appunto il mio pensier formarla,
> E qual con rozzo stil tento ritrarla
> Ma qual mai non la vidi a me pietosa.

O forse a fare questo bel sonetto del Marino contribuì anche la vaghissima *Rima* seguente, che nel canzoniere del Sannazaro sta vicina al sonetto testè riferito:

Venuta era Madonna al mio languire
Con dolce aspetto umano
Allegra, e bella in sonno a consolarme,
Ed io prendendo ardire
Di dirle quanti affanni ho speso invano,

Vidila, con pietate a sè chiamarme;
Dicendo; a che sospire?
A che ti struggi ed ardi di lontano?
Non sai tu che quell' arme,
Che fer la piaga ponno il duol finire?

Intanto il sonno si partia pian piano:
Ond'io per ingannarme,
Lungo spazio non volsi gli occhi aprire,
Ma da la bianca mano
Che sì stretta tenea, sentii lasciarme.

II.

SAGGIO D' IMITAZIONE DA CLAUDIANO.

TRITONE.

(*Adone*, canto XVII).

95.

Chi fra di voi, vaghi fanciulli e fidi,
Che trovar sappia ove Tritone alberga?
E prestamente a me l'adduca e guidi,
Perchè quinci mi porti in su le terga?
Ite a cercarne i più riposti lidi,
O che per l'acque Egee forse s'immerga,
O che tonar con la sonora conca
Faccia del mar di Libia ogni spelonca.

St. 95.

Venere chiede di Tritone: Claudiano (*Epith. de Nupt. Hon. Aug.*, 127):

" Heus! quis erit, pueri, vitreas qui lapsus in undas
Huc rapidum Tritona vocet, quo vecta per altum
Deferar? Haud umquam tanto mihi venerit usu.
Sacri, quos petimus, thalami. Pernicius omnes
Quaerite, seu concha Libycum circumsonat aequor,
Aegaeas seu frangit aquas.

Lascia il M. il concetto che non fa per lui (v. 129 e 130) e svolge nell'ottava gli altri, infiorando, a modo suo, d'aggettivi sostanziali e accidentali *pueri* e *concha;* trasportando *rapidum*, di Tritone, in *prestamente;* traducendo *frangit aquas* nel verso quarto della stanza; esagerando, ma con felicità di onomatopeia, *circumsonat aequor* nel distico di chiusa. Ma l' ottava italiana è perfetta e i riempitivi del traduttore scompaiono sotto l'eleganza dello stile e del metro.

96.

Premio fia degno a sì leggiadra impresa
Nobil faretra a nobil arco aggiunta.
Eccola là sovra quel mirto appesa,
Di perle tutta e di rubin trapunta;
Di canne armata, a cui non val difesa,
Canne guernite di dorata punta.
D'Indico avorio e d'Arabo lavoro
Orli ha d'or, fibbie d'oro e lacci d'oro.

97.

Come al fischiar del Comito supremo
Quando a la ciurma incatenata accenna
Salpar il ferro ed afferrare il remo,
Stender la vela e sollevar l'antenna,
Vedesi il legno che con sforzo estremo
Tosto l'ali per l'acque al volo impenna,
Freme l'onda percossa, il lito stride
Mentre a voga arrancata i mar divide;

St. 96.

Claudiano (*cont.*):

. . . . *Quicumque repertum*
Duxerit aurata donabitur ille pharetra „.

L'indole dell'ottava italiana non permetteva al M. di toccare del dono rapidamente e di passare, nella medesima stanza, ad altro concetto: l'accenno di Claudiano è perciò dal poeta diluito in otto versi di carattere descrittivo, sovracarichi di particolari che stancano e nuocciono all'economia del racconto. — *Aurata pharetra* fa sì che ad essa si aggiunga l'arco e sian d'oro gli orli, le fibbie, i lacci e punta dorata abbiano gli strali.

St. 97.

Difettosa parmi questa similitudine. Le varie occupazioni della ciurma, con cui devesi conferire lo sbandarsi rapido dei messi di Venere, rimangono soffocate dal concetto degli ultimi quattro versi. Meglio il Poliziano, da cui la similitudine è tratta (*Stanze*, II, 17):

Tosto al suo dire ognun arco e quadrella
Riprende, e la faretra al fianco alloga;
Come al fischiar del comito sfrenella
La nuda ciurma e i remi mette in voga.

98.

Così tosto che sciolse in note tali
Vener la lingua, i faretrali augelli
Chi di qua, chi di là battendo l'ali
Si divisero a prova in più drappelli;
E sparsi intorno per gli ondosi sali
Questi confini investigando e quelli,
Tutte del mar quasi corrieri e spie
Ingombraro e splorar l'umide vie.

99.

Per lo Carpazio mar Triton la traccia
Di Cimotoe ritrosa allor seguiva.
Spesso la tocca il fier, spesso l'abbraccia,
E si strugge tra l'acque in fiamma viva.
Ella l'orrenda e spaventosa faccia
De l'ingordo seguace abborre e schiva,
E timidetta co' capegli sparsi
Va tra l'alghe più dense ad appiattarsi.

100.

Fugge la Ninfa, ed or in or le sembra
Che l'osceno amator le giunga sopra.
La nudità de le cerulee membra
Cerca di scoglio in scoglio ove ricopra.
Ei che l'alta beltà fra sè rimembra,
Sott'acqua a nuoto ogni suo studio adopra,
E con lubrico guizzo il molle argento
Frange e rincrespa a la gran preda intento.

St. 98.

Claudiano (*cont.*):

Dixerat et sparsa diversi plebe feruntur
Exploratores pelagi.

Anche quì il Marino parafrasa con circonlocuzioni, sinonimi, aggettivi.

St. 99-100.

Claudiano (*cont.*):

. . . . *Sub fluctibus ibat*
Carpatiis Triton obluctantemque petebat
Cymothoen. Timet illa ferum seseque sequenti
Subripit et duris elabitur uda lacertis.

101.

O, disse, Amor, per entro i guadi algosi
Non han potuto e sotto il mar profondo
A me tenersi i vostri furti ascosi,
A me che so quanto si fa nel mondo.
Vienne ed appresta gli omeri scagliosi
De la Dea nostra a sostenere il pondo,
Nè vil fia la mercè di tua fatica,
Cimotoe avrai, di ribellante, amica.

102.

Fuor del gorgo prorompe e in alto ascende
Il semipesce allor torvo e difforme.
In stranio innesto si commette e rende
La Pistrice con l'uom misto biforme.

Quì elegantissima parmi la parafrasi del napolitano che assai bene dipinge l'incerto fuggire della Ninfa. Claudiano è più sobrio e più rapido: il M. s'indugia volentieri quasi voglia far pompa della sua maestria nel foggiare la stanza. Ma perchè non tradusse quel *duris elabitur uda lacertis*, che, nell'antitesi tra *uda* e *duris*, è pur tanto mariniano?

St. 101.

Claudiano (*cont.*):

> " *Heus* „ *inquit speculatus Amor*, " *non vestra sub imis*
> *Furta tegi potuere vadis. Accingere nostram*
> *Vecturus dominam: pretium non vile laboris*
> *Cymothoen facilem, quae nunc detrectat, habebis.*
> *Hac mercede veni* „.

Quì il M. ha tradotto pedestremente aggiungendo di proprio il quarto verso. che, in verità, è inutile. E *facilem* non è reso da *amica* con soverchia felicità.

St. 102.

Claudiano (*cont.*):

> . . . . *Prorupit gurgite torvus*
> *Semifer: undosi velabant brachia crines* (ant. ediz.)
> *Hispida tendebant bi.:do vestigia cornu,*
> *Quo pistrix commissa viro. Ter pectora movit;*
> *Iam quarto Paphias tractu sulcabat harenas.*

Lo stile del Marino conciso e analitico offre quì più nitida l'imagine di Tritone che non sia presso Claudiano, il quale per essere breve e legato riesce

Vela d'ondoso crin le braccia e stende
Con doppio corno biforcate l'orme.
Tre volte il petto move, e lieve, e ratto
Giunge in Cipro nuotando al quarto tratto.

---

talvolta oscuro. E in questo mi pare consista la principale differenza tra il poeta d'Alessandria e il M.: mentre ambedue amano, quanto allo stile e alla lingua, le squisitezze erudite, le antitesi argute, le paranomasie, le parole difficili, e, quanto al contenuto, seguono in tutto il gusto alessandrino; questi, nella sua stanza, è piano, limpido, spesso troppo diluito e fiacco; quello invece è sovente difficile per lo strano atteggiamento del pensiero poetico, che non di rado assomiglia alle statue spasimanti del Seicento e ai contorcimenti delle architetture barocche.

III.

SAGGIO D'IMITAZIONE DA NONNO.

CALAMO E CARPO.

(*Adone*, canto XIX).

236.

Su per l'oblique e tortuose rive
Del bel Meandro e tra' suoi guadi aprici
Passavan lieti le cald'ore estive
Di pari età due fanciulletti amici.

St. 236.

Ho scelto questo episodio a preferenza di altri perchè quì non abbiamo propriamente traduzione, ma vera imitazione: sarà facile perciò scoprire dove il Marino è più felice del modello e dove ne corrompe la grazia. La favola, che presso il poeta greco è narrata da Cupido a consolazione di Dioniso, è nell'*Adone* più succintamente riferita che nei *Dionisiaci*, dove il racconto comincia (XI, 370 e segg.) con la descrizione delle bellezze giovenili di Calamo e prosegue con quelle di Carpo, mentre il Marino compendiando abbrevia. Dice Nonno nella vulgata che quì reco solo con qualche modificazione nella punteggiatura:

v. 370. *Mollis erat quondam puer superior cooeva pubertate*
Maeandri ad fluxum multum divisi fluminis....

v. 384. . . . . *Iuvenis vero*
Desiderabili roseas ulnas habens cooevo delectabatur Carpo
Qui tantam sortitus pulcritudinem quam non mortalis sortitus esset vir;
Si non fuisset iuvenis hic apud priores aliquando homines,
Vel bene-capillatae factus fuisset sponsus Aurorae,
Meliorem pulcritudinem habens, roseo colore solus arguens
Splendorem Cephali et Orionis faciem;
Neque sane fertili manu complexa fuisset Ceres
Sponsum Iasionem et Endymionem Luna.

Simil beltà non si racconta o scrive,
Ch'altrui desser giammai stelle felici.
Lasciato avrian per lor l'Alba Orione
E la Diva di Delo Endimïone.

237.

Da che la bella copia al mondo nacque,
Mentre crescendo entrambi ivano al pari,
Tanto il Genio de l'uno a l'altro piacque
Che 'n perpetua amistà l'alme legaro.
Scherzavan dunque in fra l'arene e l'acque
Del fiume che scorrea tranquillo e chiaro,
Attraversando con suoi giri ondosi
Quasi serpe d'argento, i prati erbosi.

238.

Piantato avean nel verde margo un legno
E quivi appesa una ghirlanda in cima,
Proposta in premio a qual de' duo quel segno
Giunto fusse nuotando a toccar prima.
Sforzavasi ciascun con ogni ingegno
D'acquistar vincitor la spoglia opima.
E 'n così fatti lor giuochi e trastulli
Travagliavano a prova i due fanciulli.

St. 237.

È in questa stanza riassunto il pensiero che Nonno espone in parecchi esametri: tra l'altro:

v. 397. *Talis erat amabilis Calamo amicus, florem* (flos ?) *amorum,*
Pulcritudinem habens; ambo vero cooevi super ripa
Vicina ludebant multiflexi fluminis.

v. 379. *Calamum appellabat pater carus qui per terram*
Ab imo aestuans obliquum fluxum in lucem trahens
Serpens vero occultus in terra obliquus viator,
Vehementer resiliens supera(vi)t (ὑπερίσχεται) *cervicem terrae*
Intus-latens Maeander agens occultam aquam.

St. 238.

Nel poema greco che tuttavia qui, secondo il Köchly, presenta una lacuna, i due amici gareggiano prima nel corso. La meta del quale, un olivo, il M. trasporta nella gara di nuoto, che nei *Dionisiaci* vien dopo e non ha termine fisso.

239.

Sfavillan l'acque, assai più belle e chiare
Fatte da lo splendor che le percote,
In quella guisa che fiammeggia il mare
Al folgorar de le lucenti rote,
Quando l'Aurora che 'n Levante appare,
Dal sen porpureo le rugiade scote,
E 'l Sol che giovinetto esca di Gange,
Col gran carro di foco il flutto frange.

240.

Carpo nel nuoto esercitato e dotto
Molto non è, ma Calamo gli è scorta.
Ed or col tergo, or con la man di sotto
Agevolmente lo sostiene e porta.
Talor poscia ch' alquanto ei l' ha condotto
Per mezzo l'acqua flessuosa e torta,
Dilungandosi ad arte, innanzi passa,
Indi l'aspetta ed arrivar si lassa.

St. 239.

Questa similitudine non ha riscontro nel passo del greco; ma non deve far meraviglia che il M. si diffonda più del modello nelle parti decorative. Dai *Dionisiaci* derivano tuttavia le stanze seguenti.

St. 240-241.

L'ordine degli esametri fu quì assai mutato, e con ragione, dal Köchly; ma il M. attinge alla vecchia edizione che dà il passo così:

v. 407. *Et rursum simile aliud in aquis habebant certamen*
Et tardus in fluento natabat Carpum relinquens
Prius vadere, ut manibus posterior fluctus secans
Carpi natantis ad plantas proximus veniret.
Iuvenis praecurrentis libera dorsa intuens
Et humidi carceris erat cursus. Contendebant ambo,
Quis quem superaret ut retrogradus veniret,
Ripae utriusque duplicem metam permutans;
Terram in e-regione-sitam (ex-adverso-s.) *remigantibus manibus;*
Et fluentum viam habebat; semper vero ipsi proximus veniens
Puer (K. Carpus) *incitatae manus parcens impetui*
Natantium intuebatur rosicolores digitos manuum.
Et Calamus praecursor suum retraxit impetum,
Iuveni vero concessit, et cucurrit manus remigans,
Puer procellosus super fluctu cervicem extendens.

241.

Con tardo moto (a bello studio) e lento,
Bramoso d'esser pur vinto e precorso,
Pian pian rompendo lo spumoso argento,
Per la liquida via trattiene il corso.
Ma per poter trovarsi in un momento
Qualora uopo ne sia, presto al soccorso,
Del caro emulo suo che gli è davante,
Con la provvida man segue le piante.

242.

Il giovinetto, che 'l compagno vede
Indietro rimaner quasi perdente
Tolto il vantaggio allor che gli concede,
Scorre l'umido arringo arditamente,
E va, mentre rapir la palma crede,
Dove l'impeto il trae de la corrente.
Già già stende la man superba e lieta,
Tanto è vicina la prefissa meta.

E quì sembra che il Marino abbia prevenuta la critica del filologo tedesco nell'imitare questo passo; poichè egli sconvolgendo l'ordine turbatissimo del testo vulgato e a s o talento disponendo i concetti, cava due stanze dove non sai se ammirare più l'eleganza del metro o la naturalezza della dizione.

St. 241-243.

Ed è il M. felice anche quì: parafrasando o mutando alquanto il modello dipinge la scena della morte di Carpo con più verosimiglianza di casi:

v. 422. *Et sane ex fluctibus ingressus est Carpus in terram,*
Et post terrestrem fluvialem subiit victoriam,
Sed ipsum contrarius evertit ventus,
Et dulcem occidit puerum immitis; pueri (puerum) *enim*
Aperto immensa aqua traxit gutture.

Vide il M. l'errore della vulgata che traducendo con forma asseverativa i due versi

καί νύ κεν ἐκ ῥοθίων ἐπεβήσατο Καρπὸς ἀρούρης,
καὶ μετὰ χερσαίην ποταμηίδα δέξατο νίκην,....

cade in manifesta contradizione? — In qualche passo pare veramente che il poeta napolitano attingesse al testo greco non solo, ma tenesse conto anche delle note critiche del Cunaeus; come là (*Ad.* XIX, 117) dove narrando della prima vendemmia traduce con " fossa „ ταφρὸν proposto dal filologo in luogo di ἀφρὸν (spuma) del codice monacense.

243.

Ma pria ch' a tôrre il bel trofeo la sporga,
Ecco fiero e crudel turbo che spira,
E la 've il rio volubile s'ingorga
Soffiando a forza lo respinge e gira,
E senza che di ciò l'altro s'accorga,
L'onda l'assorbe e nella ghiaia il tira,
Ratto così, che Calamo l'ha scorto
Sommerger no, ma già sommerso e morto.

Seguono poi nell'*Adone* e nei *Dionisiaci* i lamenti di Calamo e la narrazione del suicidio. Ma quì il M. non sa tradurre nell'ottava la tragica delicatezza di Nonno: le querele del superstite, mentre nell'*Adone* stancano, sorprendono nel greco, il quale in questo come in molti altri luoghi si svela alto poeta e dimostra che il Monti non andava errato quando confessava di leggere nelle *Dionisiache* " del non sempre stravagante Nonno „ anche versi che gli parevano " del carattere omerico più sublime „. E perchè di questo ultimo cantore del paganesimo ellenico torni in qualche modo a parlare la fama che da sì lunghi anni tace in Italia, recherò quì, tradotta alla meglio, la continuazione dell'elegantissima favola (v. 431-481):

" Naiadi, dite; e quale ira di vento
Carpo rapì? deh, concedete questa
ultima grazia, ve ne prego: ad altra
fonte venite; e lungi dai letali
flutti del padre mio, l'onda non bere
che il mio Carpo annegò. Ma il giovinetto
non egli, il genitor, trasse a la morte:
ma di Calamo pure invido il vento,
dopo Febo, l'uccise e di lui forse
innamorato d'emula procella
il colpì, dopo il disco suscitando
contro il fanciullo n io soffio nemico.
Non anco su da' fluidi lavacri
la mia stella balzò; non anco il mio
Lucifero brillò.....; ma poi che il flutto
Carpo sommerse a che veder la luce?
Oh, dite, chi d'amor spense la fiamma,
Naiadi? E ancora indugi? e perchè l'onda,
o fanciul, sì ti piacque? o pur tra flutti
sta un amico miglior, presso del quale
getti l'amor del tuo Calamo ai venti?
O se Naiade te, maldesïosa
Ninfa e triste, rapì, dillo, che a tutte
l'annuncierò ben io: se poi ti giova
de la nostra congiunta l'amoroso
dolce imeneo, confessa: a te nuziale
talamo adorno appresterò nel fiume.
O Carpo, oltre l'usato orlo del lido
dimentico di me, navighi forse?

Faticai nel chiamarti ed il chiamante
tu non ascolti! — Se mai Noto od Euro
temerario ti sperse, ei vada errando,
il crudel, senza cori, egli d'amore
empio nemico; e se di Borea l'ira
ti spense ad Oritia supplice movo.
Ma se il fiume, le tue forme sprezzando,
giù ti sommerse e il padre mio nel diro
solco di flutti ti travolse, il proprio
figliuol ne l'omicida onda riceva,
e a canto a Carpo suo, morto nasconda
Calamo ancor: così precipitando
dove Carpo perì, misero! il foco
dell'amor che mi brucia almen fia spento
s' io beva alle fontane Acherontee „.

Disse, ed il pianto era dirotto; alfine,
per lo morto, con ferro atro recise
quella ch'egli nudrita ed adornata
avea cerula chioma ed i funerei
capelli porse al genitor Meandro
ed il labbro alle voci ultime schiuse:
“ Dopo il crine anche il mio corpo ricevi;
chè neppure un sol dì posso la luce
io veder senza Carpo; una la vita
ebber Calamo e Carpo e furor pari
sortirono d'Amor sopra la terra;
ondosa sorte ad amendue continga
anche tra' flutti. — Naiadi, rizzate
su la riva del fiume ad amendue
unico cenotafio e su la pietra
a meste inciso sia lettere un carme:
SON IO DI CARPO E CALAMO LA TOMBA
CHE DA MVTVA PASSION PRIMA CONGIVNTI
TRASSE L' INESORANDA ACQVA A ROVINA.
E a Calamo morente, all'infelice
fratello innamorato anco togliete
breve una ciocca di capelli e tutta
del morto Carpo mio cada la chioma „.

Disse e d'un balzo giù piombò nel fiume,
del riluttante genitore il flutto
parricida bevendo. Ed a le canne
diede Calamo il nome e da le canne
egli prese la forma; e Carpo, in frutto
vòlto, spuntò da le feconde zolle.

FINE.

INDICE

Correggasi:

a	pag.	28	r.	6	*spezzata*	in	*sprezzata*
»	»	38	»	8	*avventure*	»	*avventura*
»	»	85	»	7	*d'uman*	»	*d'umana*
»	»	95	»	32	*quasi*	»	*quai*
»	»	111	»	10	*v. 142*	»	*v. 311*

Le altre mende tipografiche, come *Polifeno* per *Polifemo* (p. 21, r. 15), *da* per *di* (p. 80, r. 10), *tradizioni* per *traduzioni* (p. 102, r. 19), *suggettive* per *suggestive* (p. 155, r. 6), il lettore benevolo vedrà e correggerà da sè.